776

ACADEMIA ROMÂNĂ

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
„C. BRĂILOIU"

ANUARUL INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU"

SERIE NOUĂ • TOM. 11–13 • 2000–2002

Inv. 10981

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

COLEGIUL DE REDACȚIE

DIRECTOR:

acad. MIHNEA GHEORGHIU

MEMBRI:

prof. dr. doc. MIHAI POP, membru de onoare al Academiei Române; dr. ROMULUS VULCĂNESCU, membru de onoare al Academiei Române; dr. SABINA ISPAS; dr. ION GHINOIU; dr. NICOLETA COATU; dr. MARIN MARIAN-BĂLAȘA; dr. ALEXANDRU DOBRE; dr. MARIAN LUPAȘCU

RESPONSABIL DE NUMĂR:

dr. RODICA RALIADE

Autorii sunt rugați să înainteze articolele și recenziile în două exemplare culese la calculator, împreună cu dischetele aferente. Tabelele vor fi culese pe pagini separate, notele și diagramele vor fi executate în tuș, pe hârtie de calc. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Pentru a vă procura *Anuarul* și celelalte publicații ale Academiei Române, vă puteți adresa la:

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, București, tel. (4021) 411 90 08, (4021) 410 32 00, fax (4021) 410 39 83, e-mail: edacad@ear.ro

RODIPET S. A., Piața Presei Libere 1, sector 1, P.O. Box 35–57, București, tel. (4021) 618 51 03, (4021) 222 4126, fax (4021) 222 64 07.

ORION PRESS IMPEX 2000 S.R.L., Șos. Viilor, nr. 101, sector 5, bl. 1, sc. 4, ap. 98, P.O. Box 77–19, București, tel. (4021) 301 87 86, fax (4021) 335 02 96.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al *Anuarului.*

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR „C. BRĂILOIU"
Str. Tache Ionescu nr. 25
010353 – București, sector 1
Tel. (4021) 212 88 72
Fax (4021) 212 88 73
e-mail: etnograf@sunu.rnc.ro

© 2004, EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
Calea 13 Septembrie nr. 13
050711 – București, sector 5
Tel. (4021) 410 32 00 / int. 2116, 2119
e-mail: edacad@ear.ro
web: www.ear.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ANUARUL

INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „C. BRĂILOIU"

SERIE NOUĂ

TOM. 11–13 • 2000–2002

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ACADEMIA ROMÂNĂ

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
„C. BRĂILOIU"

ANUARUL INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU"

SERIE NOUĂ • TOM. 11–13 • 2000–2002

Institutul de Folclor BIBLIOTECA

Inv. 10981

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

I. COLOCVIILE „CONSTANTIN BRĂILOIU" – 2001

Concepte, metodologie, din istoricul disciplinelor etnologice

Germina Comanici, *Antroposul şi cultura – concepte interrelaţionate* 15
Germina Comanici, *Conceptul „valoare" în cultura populară* 21
Sabina Ispas, *Some Considerations on Ethic Issues in Folklore Today* 27
Marian Lupaşcu, *Metode şi coduri de transcriere a ritmului asimetric* 35
Nicolae Teodoreanu, *Mijloace electroacustice şi metode statistice în cercetarea etnomuzicologică a sistemelor intonaţionale* 59
Felicia Diculescu, *Documentul de folclor între cauză şi efect* 77
Marin Constantin, *Tipologia rolurilor etnografice în antropologia aplicată* 91
Ileana Benga, *Transmiterea tradiţională – perspective teoretice* 99
Emil Ţîrcomnicu, *Conceptul de reformă socială în sistemul sociologic gustian* 109
Bogdan Neagota, *Dacismul şi „fenomenul originar" în studiul culturii populare* 117

Valori ale patrimoniului imaterial şi material

Mihaela Şerbănescu-Florea, *Baze de date la Arhiva de Folclor* 133
Luiza Popa, *Aspecte ale jocului de perechi – **Brâul*** 137
Carmen Huluţă, *Poveştile obiectelor din colecţii – „obiecte" de patrimoniu?* 143

Text şi context în cercetarea etnologică

Laura Jiga, *Coordonate folclorice ale lecturii colective în mediile tradiţionale* 147
Cristina Gafu, *Comportamentul etnocultural urban în mediile socioprofesionale* 153
Mihaela Nubert Cheţan, *Teatrul popular religios. Restituiri* 163
Silvia Chiţimia, *Între fantastic şi „Passionsspiele". Consideraţii asupra baladei „Trei surori la flori"* 171
Mihai Alexandru Canciovici, *Receptivitatea categoriilor prozei populare în oralitatea contemporană* 191
Narcisa Ştiucă, *Informatorul privilegiat şi condiţionarea anchetei etnologice* 197
Nicolae Panea, *Sintaxa ritualului funerar* 207
Camelia Burghele, *Actul terapeutic în modernitate. Ritualizare şi / sau computerizare* 223

Alteritate şi similaritate

Radu Răutu, *Un „Căluş original, original..."* 239
Iulia Wisoşenschi, *Aspecte arhaice în ceremonialul nupţial la aromâni* 253
Ofelia Văduva, *Gustul – graniţă identitară* 257

https://biblioteca-digitala.ro

Autentic *vs.* pseudoautentic

Anca Stere, *Modificări de semnificare a ritualului în context scenic* 263
Marin Marian-Bălaşa, *Reprezentaţia folclorică şi spectacolul folclorismului* 267
Magda Raluca Minoiu, *Dinamica instituţiilor premaritale. De la hora satului la discotecă. Studiu de caz* 283
Maria Bâtcă, *Autentic şi kitsch în creaţia populară contemporană* 295

Resemantizări ale tradiţiei

Georgeta Moraru, *Spaţiul brăilean în contextul resemantizării tradiţiei* 301
Sanda Larionescu, *Strategii de resemantizare şi reinventare a tradiţiilor la comunităţile rurale din Haut-Jura (Franţa)* 307
Rodica Raliade, *Actualizarea povestitului ca valoare patrimonială tradiţională* 317
Olga Horşia, *Costumul popular românesc şi moda contemporană* 327
Marius Nica, *Restructurări şi resemantizări în* ***Iona*** *de Marin Sorescu* 333

II. CERCETĂRI DE TEREN

Rodica Raliade, *Dynamiques socioculturelles et linguistiques de la communauté des Roumains de Hongrie* 339
Cristina Gafu, *Manifestări culturale ale italienilor din Dobrogea* 347
Mihaela Nubert Cheţan, *Limbajul muzical – vector al identităţii. Italienii din Dobrogea* 361
Emil Ţîrcomnicu şi Lucian David, *Cercetări de teren în Platforma Luncani. Obiceiurile din ciclul familial* 367

III. NOTE ŞI DISCUŢII (COLOCVIILE „C. BRĂILOIU" – 1998)

Dincoace şi dincolo de *rural* şi *urban*

Alexandru Ofrim, *Cultură orală şi cultură scrisă în mediul urban* 395
Ofelia Văduva, *Normă tradiţională şi model urban* 398
Georgeta Moraru, *Etnologie urbană – tradiţie şi interferenţe* 400

Viitorul documentului etnologic

Germina Comanici, *Trei repere privitoare la documentul etnologic* 405
Silvia Chiţimia, *Tradiţie şi modernitate* 408
Ion T. Alexandru, *Consideraţii pe marginea textului folcloric ritual-ceremonial nupţial* 411

Pentru o deontologie specifică etnologiei

Lucia Ofrim, *Relaţia obiect–subiect în studiul etnologic* 415
Carmen Huluţă, *Etica etnologului în relaţia sa cu informatorul* 421
Sanda Golopenţia-Eretescu, *[Povestea unei cărţi]* 423
Laura Jiga, *Persona* vs. *persoana culegătorului de folclor* 428
Mihai Alexandru Canciovici, *Despre o deontologie a cercetării etnologice* 430
Nicolae Teodoreanu, *Cercetarea etnologică. Puncte de vedere* 432

https://biblioteca-digitala.ro

Etnologie şi audiovizual

Ligia Fulga, *Analiza fotografiei de epocă în cercetarea etnologică. Studiu de caz* 435
Maria Bâtcă, *Ceremonialul botezului la comunitatea turco-tătară din Dobrogea* 440
Germina Comanici, *Filmul etnografic* 447

IV. BREVIAR ŞTIINŢIFIC

Iniţiative 451
Noutăţi editoriale 453
Cărţi primite la redacţie 475
In memoriam 481

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

I. "CONSTANTIN BRĂILOIU" CONFERENCE – 2001

Concepts, Methodology, the History of the Ethnologic Disciplines

Germina Comanici, *The Anthrop and the Culture – Interrelated Concepts* 15
Germina Comanici, *The Concept of "Value" in Folk Culture* 21
Sabina Ispas, *Some Considerations on Ethic Issues in Folklore Today* 27
Marian Lupaşcu, *Methods and Codes for Transcribing the Asymmetric Rhythm* 35
Nicolae Teodoreanu, *Electroacoustic Means and Statistic Methods in Ethnomusicological Research of the Intonational Systems* 59
Felicia Diculescu, *The Folkloric Document Between Cause and Effect* 77
Marin Constantin, *The Typology of the Ethnographic Roles in Applied Anthropology* 91
Ileana Benga, *The Traditional Transmission – Theoretic Perspectives* 99
Emil Ţîrcomnicu, *The Concept of Social Reform in Gusti's Sociological System* 109
Bogdan Neagota, *The Dacism and the "Primary Phenomenon" in the Study of the Folk Culture* 117

Values of the Imaterial and Material Patrimony

Mihaela Şerbănescu-Florea, *Databases at the Folklore Archives* 133
Luiza Popa, *Aspects of the Pair Dance – "Brâul"* 137
Carmen Huluţă, *The Stories of the Objects Gathered in Collections – Patrimony "Objects"?* 143

Text and Context in Ethnologic Research

Laura Jiga, *Folkloric Coordinates of "Aloud Reading" within Traditional Milieus* 147
Cristina Gafu, *The Urban Ethnocultural Behaviour in Socioprofessional Milieus* 153
Mihaela Nubert Cheţan, *The Religious Folkloric Theatre. Restitutions* 163
Silvia Chiţimia, *Between Fantasticalness and "Passionsspiele". Considerations on the Ballad "Trei surori la flori"* 171
Mihai Alexandru Canciovici, *The Receptivity of the Folkloric Prose Category in Contemporary Orality* 191
Narcisa Ştiucă, *The Privileged Informer and the Conditioning of the Ethnologic Investigation* ... 197
Nicolae Panea, *The Syntax of the Funeral Ritual* 207
Camelia Burghele, *The Therapy Act in Modernity. Ritual and / or Computer Programme* 223

Others and Similarity

Radu Răutu, *A "Genuine, Genuine Căluş..."* 239
Iulia Wisoşenschi, *Archaic Aspects of the Wedding Ceremonial at Macedo-Romanians* 253
Ofelia Văduva, *The Taste – Identity Border* 257

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 1–490

https://biblioteca-digitala.ro

Authentic *vs* Pseudo-Authentic

Anca Stere, *Meaning Changes of the Ritual Performed on Stage* 263
Marin Marian-Bălaşa, *The Folklore Performance and the Folkloristic Show* 267
Magda Raluca Minoiu, *The Dynamics of the Premarital Institutions. From the Village Hora to the Disco. A Case Study* 283
Maria Bâtcă, *Authentic and Kitsch in Contemporary Popular Creation* 295

New Meanings of Tradition

Georgeta Moraru, *Brăila Area in the Context of Rethinking the Semantics of the Tradition* 301
Sanda Larionescu, *Strategies for New Meanings and for Reinventing the Traditions of the Communities in Haut-Jura (France)* 307
Rodica Raliade, *Actualizing the Story-Telling as a Traditional Patrimonial Value* 317
Olga Horşia, *The Romanian Traditional Costume and the Contemporary Fashion* 327
Marius Nica, *Restructures and Meanings in Marin Sorescu's* ***Iona*** 333

II. FIELD RESEARCHES

Rodica Raliade, *Socio-Cultural and Linguistic Dynamics at the Community of Romanians in Hungary* 339
Cristina Gafu, *Cultural Behaviour of the Italians in Dobrogea* 347
Mihaela Nubert Cheţan, *The Musical Language – Vector of Identity. The Italians in Dobrogea* .. 361
Emil Ţîrcomnicu and Lucian David, *Field Researches in Luncani. Customs within the Family Cycle* 367

III. NOTES AND DISCUSSIONS ("C. BRĂILOIU" CONFERENCE – 1998)

On Both Sides of the Terms *Rural* and *Urban*

Alexandru Ofrim, *Oral Culture and Written Culture in Urban Milieu* 395
Ofelia Văduva, *Traditional Norm and Urban Model* 398
Georgeta Moraru, *Urban Ethnology – Tradition and Interferences* 400

The Future of the Ethnologic Document

Germina Comanici, *Three Reference Landmarks Concerning the Ethnologic Document* 405
Silvia Chiţimia, *Tradition and Modernity* 408
Ion T. Alexandru, *Considering the Folkloric Text of the Wedding Ritual* 411

For a Deontology of Ethnology

Lucia Ofrim, *Object–Subject Relation in the Ethnologic Study* 415
Carmen Huluţă, *The Ethnologist's Ethics when Relating to the Informer* 421
Sanda Golopenţia-Eretescu, *[The Story of a Book]* 423
Laura Jiga, *The Double Personality of a Field Worker* 428
Mihai Alexandru Canciovici, *On a Deontology of the Ethnologic Research* 430
Nicolae Teodoreanu, *Ethnological Research. Points of view* 432

https://biblioteca-digitala.ro

Ethnology and Audiovisual

Ligia Fulga, *The Analysis of the Period Photograph in Ethnologic Research. A Case Study* 435
Maria Bâtcă, *The Baptizing Ceremonial in the Turkish-Tatar Community in Dobrogea* 440
Germina Comanici, *The Ethnographic Film* 447

IV. SCIENTIFIC BREVIARY

Initiatives 435
Editorial News 453
Books received in the Editorial Office 475
In memoriam 481

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Tendința spre fragmentarism a societății moderne, vizibilă, în ceea ce privește discursul științific, prin constituirea de noi domenii și subdomenii ale disciplinelor consacrate tradițional, este acompaniată de o mișcare cu tentă holistică și de nevoia de dialog, deschidere și flexibilizare a „granițelor" despărțitoare.

Colocviile „C. Brăiloiu", organizate de Institutul de Etnografie și Folclor în octombrie 2001, propuneau ca temă de dezbatere ideea de *Granițe. Zone de interferență*. Aceasta era, de fapt, o întrebare adresată specialiștilor invitați în momentul de *grani*ță dintre milenii, care – în formularea sa cea mai simplă – figura ca temă a mesei rotunde: *Quo vadis etnologia?* Desigur, vorbim astăzi despre un „nou spirit al timpului", care ar avea avantajul unei mai largi priviri retrospective asupra istoriei și, implicit, asupra istoriei culturale, din nevoia realizării unor „pași peste granițe", a unor deschideri interdisciplinare, a cercetării realității din multiple puncte de referință, într-un dialog adecvat caracterului sincretic al fenomenului etnologic.

Disciplinele care studiază formele de manifestare ale culturii populare și-au nuanțat și rediscutat conceptele, își lărgesc aria problematică, în concordanță cu dinamica și complexitatea obiectului de studiu. De altfel, chiar organizarea atelierelor științifice invită la rediscutarea și reconsiderarea unor termeni clasici ai disciplinei, precum: *tradiție* (atelierul **Resemantizări ale tradiției**), *autenticitate* (**Autentic *vs.* pseudoautentic**), problema *metodei* (**Text și context în cercetarea etnologică** și **Concepte, metodologie...**), (re)evaluarea unor chestiuni de actualitate socioculturală sau de *patrimoniu* (**Valori ale patrimoniului imaterial și material**).

Un aspect caracteristic al colocviilor din 2001 a fost *problema dialogului*; cercetătorii etnologi au fost invitați să participe mai degrabă la discuții, dezbateri, dispute, decât să prezinte o expunere finită a unor concluzii de cercetare.

Comunicările prezentate în cadrul acestei manifestări științifice au fost revăzute și actualizate de către autori în cursul anului 2002 în vederea publicării.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ANTROPOSUL ŞI CULTURA – CONCEPTE INTERRELAŢIONATE

GERMINA COMANICI
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Modalitatea ontică, specific umană, prin care se acordă şi se promovează valori, în raporturile cu natura şi mediul social este cultura, produs al omului şi al societăţii, care nu stabileşte finaluri, ci permanent deschide orizonturi. Cultura este astfel un produs al umanităţii, un factor modelator al omului, stimulator de noi valori într-un proces perpetuu.

Dacă se poate aserta că spiritul uman stă la baza a tot ce reprezintă creaţie, aceasta este o consecinţă a faptului că omul s-a ridicat dincolo de condiţia sa naturală. Hegel, marele teoretician al fenomenologiei spiritualităţii, arăta: „Natura sa originară, ca şi substanţa, este spiritul înstrăinării fiinţei naturale"[1]. Spiritul devine un complex de fenomene prin care omul apare ca o fiinţă conştientă, în relaţii multiple cu sine, cu semenii, cu cosmosul.

În ipostaza lui de făuritor, de înţelept, deschis dialogului, acel „homo faber", „homo sapiens", „homo loquens" ajunge, prin sintetizarea acestor atribute, în ipostazierea lui caracteristică de „homo semnificans", care adaugă realităţii rezultatele spiritului său creator. Omul se înalţă astfel, prin cultură, la treapta de umanitate.

Într-un studiu frecvent citat de specialişti, referitor la conceptul „cultură", Leslie A. White şi Beth Dillingham sintetizau astfel o realitate de o deosebită valoare, cu heterosensuri percutante: „nu există cultură fără om şi nu există om fără cultură"[2].

Dacă în sens restrâns cultura este considerată ca un ansamblu de valori, conceptul în cauză are o reală semnificaţie. Important este faptul că valoarea este transindividuală, ea se raportează la aprecierea oferită în context social, în relaţii şi atitudini concordante.

Pentru Aristotel, omul este un „zoon politikon", el nu poate trăi, exista, ci numai coexista. Numai racordat la sfera socialului, sufletul devine spirit, devine cultură, cultura fiind un fenomen a cărui geneză este condiţionată de existenţa socială, sociabilitatea şi creaţia fiind două trăsături specific umane.

[1] Hegel, *Fenomenologia spiritului*, Bucureşti, Editura I.R.I., 1995, p. 283.
[2] Leslie A. White, Beth Dillingham, *The Concept of Culture*, Mineapolis, Minesota, Burgers Publishing Company, 1973, p. 9.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 15–19

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetările moderne în domeniul antropologiei culturale (aici aş cita lucrările: G.F. Knecler, *Education and anthropology*, Adam Hoebel, *Culture and community*) au evidenţiat condiţionarea reciprocă: fără convieţuire, oamenii nu pot crea cultură, iar fără un mod de viaţă oferit de cultură, nu pot trăi împreună. Omul este singura fiinţă cu capacitatea de a produce şi susţine cultura, dar totodată cultura este rezultatul creaţiei sociale, fiind o moştenire socială. Cultura, ca o rezultantă a formelor de acţiune, se desfăşoară la nivele diferite: comunitate, societate, naţiune. Comunitatea constituie o unitate mică, dar este o unitate semnificantă, considerată ca o „unitate-cheie", ce oferă un important model al culturii. Fie în unitatea minimală, comunitatea, fie în cea maximală, naţiunea, se instituie sociabilitatea şi cooperarea, multiple raporturi, iar cultura, ca mijloc de formare şi comunicare, ocupă o poziţie focală.

Cultura apare ca cea mai importantă esenţializare a valorilor făurite de om, dar fără intermediul limbii nu s-ar fi clădit tezaurul spiritual, transmis în succesiunea generaţiilor, pe cale orală sau scrisă. Trăsătura caracteristică omului este logosul, aşa cum în viziunea aristotelică omul este văzut ca fiinţă ce stăpâneşte puterea cuvântului. Limba nu este spiritualitate, dar este cel mai important intermediant pentru socializare şi culturalizare. Într-un studiu de referinţă, *Culture, language and personality*, sociolingvistul Edward Sapir contura câteva idei de mare substanţialitate: vorbirea şi comportamentul constituie un complex cu două modele: simbolic şi expresiv şi se perfecţionează în interrelaţiile umane; prima funcţie a limbii este cea de comunicare, de aici marea sa forţă de socializare, „probabil cea mai mare, din câte există"[3].

Prin funcţiile sale, limba constituie o componentă a culturii, funcţia comunicativă şi funcţia formativă fiind esenţiale. Limba este ea însăşi un mijloc de integrare într-o cultură, căci dincolo de cuvinte şi structuri gramaticale, ea cuprinde un inventar vast de concepţii, opinii, atitudini, credinţe, norme şi nu în ultimul rând valori, toate intermediate prin limbă. Limba, ca domeniu, poate fi analizată din perspective variate, dar indiferent de aceste variaţii, se raportează la om. Dar, când dincolo de „homo loquens" se impune „homo symbolicum", când solidaritatea şi comunicarea socială se realizează pe un plan superior, când devine un mijloc de conservare şi difuzare a unui amplu orizont de creare de valori, ea însăşi devine componentă implicată culturii.

Orice cultură se bazează pe relaţia dintre gnoseologic şi axiologic, formarea simbolurilor, ca act cultural, fiind atât o judecată de existenţă, un mod de a înţelege lumea exterioară, dar şi o judecată de valoare. Sistemul simbolic într-o cultură constituie o trăsătură emblematică, mulţi antropologi considerându-l chiar pivotul de definire a unei culturi. Simbolurile constituie o clasă importantă de semne în transmiterea culturală, comunicarea simbolică fiind baza prin care oamenii stabilesc

[3] Edward Sapir, *Culture, language and personality.* Deleted Essays by David G. Mandelbaum, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1970, p. 14–18.

https://biblioteca-digitala.ro

sensurile şi valorile la nivel social. Se operează în antropologie cu două concepte, care se relaţionează cu modalităţile de exprimare ale codului simbolic, prin cele două canale, verbale şi nonverbale. Primul postulează conceptul de „cultură explicită", iar „cultura tacită" se exprimă prin simboluri nonverbale. Cât de sugestiv a intitulat Ernst Cassier capitolul al doilea, *O cheie pentru natura omului – simbolul*, din remarcabila lucrare *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*[4].

Dar antropos-ul şi cultura, în relaţia lor complexă, nu pot fi înţelese decât într-o viziune dinamică. Tradiţia şi inovaţia constituie procese bipolare, care generează, prezervă şi transmit cultura, căci spiritul uman este un creator de permanente noi valori. Prin tradiţie cultura devine un liant între generaţii, un factor de sinteză cu percutantă funcţie modelatoare la nivel social.

Dar spiritul uman se manifestă într-o amplă paletă, raportat la axa spaţială şi temporală. În postura de fiinţă creatoare, în locuri şi timpuri diferite, omul a creat valori comune, care se fundamentează alături de cele proprii, originale. Cultura este purtătoarea mărcilor specificului etnic. Important este faptul că specificul naţional se raportează la cultură ca o componentă valorică fundamentală a identităţii.

Analizând conceptul culturii într-o viziune pe care autorul o consideră „o nouă prezentare", Bernardo Bernardi (*The Concept of Culture. A New Presentation*, în vol. *The Concept and Definition of Culture*) stabilea factorii prin care omul îşi defineşte relaţiile cu universul – deci cultura. Aceşti trei factori sunt centraţi pe ideea antropos-ului, racordată la trei dimensiuni: socialul, cosmosul şi axa temporală. Într-o terminologie devenită clasică, autorul citat detaliază această perspectivă în următoarele elemente:

1) antropos-ul – omul în realitatea lui individuală;

2) ethos-ul – colectivitatea sau comunitatea;

3) oikos-ul – universul cosmic, în care omul trăieşte şi acţionează;

4) chronos-ul – timpul, dimensiunea diacronică.

Lumea omului este cultura, iar omul îşi dezvăluie esenţa în universul global al creaţiilor sale[5].

Omagiem azi o personalitate marcantă, ce a dedicat culturii, domeniilor ei de cercetare şi rolului său social un efort de o viaţă. Dacă în prima parte a comunicării am decupat câteva importante componente a două concepte-cheie: omul şi cultura, racordându-mă la momentul aniversar voi face câteva reliefări menite să contureze complexa personalitate a profesorului Dimitrie Gusti, fondatorul unei Şcoli cu prestigios ecou prin iniţiativele obţinute, profesor reputat, personalitate oficială şi, nu în ultimul rând, un bun român.

Dimitrie Gusti a fost un teoretician al culturii. În studiul său *Organizarea culturii*, acesta stabilea sensurile prin care termenul este vehiculat:

[4] Ernst Cassier, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 41–46.

[5] Bernardo Bernardi, *The Concept of Culture. A New Presentation*, în vol. *The Concept and Definition of Culture*, University Georgia Press, 1969, p. 80.

https://biblioteca-digitala.ro

– un sistem de bunuri culturale, care formează stilul unei epoci, conturându-se astfel o idee importantă, cea a relației dintre specificul culturii și evoluția istorică;

– al doilea înțeles major se raportează la totalitatea regulilor pe care instituțiile sociale le alcătuiesc la un moment dat. Această cultură are o denumire specifică: „cultură instituțională". În sfera polisemică a termenului intră cultura personală, văzută ca un proces dinamic[6]. În studiul citat, Dimitrie Gusti acordă un bine meritat interes unui constituent al culturii, consumatorul faptului de cultură. El surprinde în acest sens două aspecte esențiale: receptarea bunului cultural și valoarea bunului cultural însuși.

Dimitrie Gusti n-a fost numai un remarcabil om de știință, n-a acționat numai *ex cathedra*, ci a fost o personalitate dinamică și pragmatică, prin poziția socială și administrativă a inițiat o rețea de acțiuni integrate proceselor culturale. Omul, în concepția gustiană, este văzut în dubla sa calitate: creator de cultură, de valori specifice comunității căreia îi aparține, creând acele valori ce impun pecetea valorilor etnice, dar și consumator de cultură, cu acces spre valori necunoscute, spre informații mozaicate, menite a-i lărgi orizontul.

Monografiile sociologice, desfășurate la Nerej, Clopotiva, Drăguș, Dâmbovnic, prezintă omul în ipostaza de făuritor de valori. O idee importantă, călăuzitoare pentru activitatea prof. Dimitrie Gusti, este aceea că înainte de a cultiva poporul, de a-i deschide accesul la informații, trebuie el însuși cunoscut în ipostaza de creator de valori. Fin teoretician, în studiul citat, *Organizarea culturii,* Dimitrie Gusti consideră cultura ca un raport de intensitate al omului cu bunurile culturale: „cu cât mai cuprinzător și mai înalt va fi cercul valorilor culturale, care cuprind raportul lor de intensitate cu omul, cu atât mai largă va fi cultura sa"[7]. În concepția gustiană, menirea societății este de a-i culturaliza pe indivizi, forța educației având un puternic rol modelator. Societatea este caracterizată prin mobilitate, iar cultura, la rândul său, afirmă Gusti, își relevă dinamismul, existând un proces continuu activ, între fondul depozitat de tradiție și forța creației. Raportat la sfera socialului, prof. Dimitrie Gusti acordă interes unei relații semnificative: individ/societate/creație culturală, existând acea bipolaritate a socialului, pe de o parte, iar pe de altă parte, a individului. În cercetările sale făcute în colaborare cu Traian Herseni se accentua complexitatea raporturilor dintre simțirea eului și simțirea grupului „conștiința de noi".

Pentru consumatorul de cultură, prof. Dimitrie Gusti a inițiat acțiuni concordante. Timp de un an, cât a condus Ministerul Instrucției, Cultelor și Artelor, a militat consecvent pentru impunerea formelor educative, a învățământului și a altor acțiuni culturale. Direcțiile de materializare sunt variate: fondarea în 1934 a Muzeului Satului, expoziții, Universitatea radio, editare de publicații: „Albina", „Căminul cultural" și „Curierul echipelor". Într-o conferință

[6] Dimitrie Gusti, *Pagini alese* (Texte stabilite și note de Ovidiu Bădina și Octavian Neamțu), București, Editura Științifică, p. 258.

[7] *Ibidem*, p. 257.

https://biblioteca-digitala.ro

ţinută pe 10 iunie 1928, prof. Dimitrie Gusti făcea bilanţul – subliniem noi – atât de rodnic: 8 ani de la apariţia revistei „Arhiva pentru ştiinţe şi reforma socială", tipărirea a 3 milioane de pagini de publicaţii, prelegeri audiate de peste 100 000 de ascultători.

Şi astfel cultura ajunge la umanism. La modul superior, prof. Dimitrie Gusti gândea că prin cultivarea spiritului se percepe mai profund întreaga existenţă, esenţele se dezvăluie, sensurile se rafinează, omul îşi afirmă valoarea. Iar cel ce a afirmat, ca un crez intelectual: „de dezvoltarea personalităţii depinde dezvoltarea culturii", a fost el însuşi o pildă, acea personalitate care a marcat ştiinţa şi cultura românească.

The Anthrop and the Culture – Interrelated Concepts

(Abstract)

The paper has two distinct parts. In the first part we approach the relations between two basic notions: antropos and culture, the possibility of creation, specifically of human spirit; its diversity not only temporally axle, but in space axle at the same time.

In the second part of our paper, we devote an homage to proieminent professor Dimitrie Gusti, complex personality, the founder of School with the great prestige, the author of the remarkable studies about the culture and "last but not least" the founder of social offices for knowing and developing the culture.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CONCEPTUL „VALOARE" ÎN CULTURA POPULARĂ

GERMINA COMANICI
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Dacă în sens restrâns cultura este considerată un ansamblu de valori, ea nu poate fi înţeleasă decât raportată la acest concept fundamental. Cultura este în substanţa sa modalitatea ontică, specific umană, prin care se acordă şi se promovează valori în raporturile cu natura şi mediul social. De fapt, cultura este un produs al umanităţii, un factor modelator, stimulator de noi valori într-un proces perpetuu, cel mai important raport al conceptului valoare fiind relaţia cu antroposul.

Valorile sunt astfel o modalitate de exprimare a umanului, căci întreaga existenţă umană este acel ax al acţiunii, expresia posibilă a adaptării sale, a armoniei omului cu lumea concretă în care acţionează. Dacă ştiinţele naturii îşi propun reprezentarea realităţii aşa cum este, indiferent de partea umană, ştiinţele spiritului studiază fenomenele ca fiind înzestrate cu anumite valori. Etnologia este o ştiinţă dedicată cercetării antroposului şi considerăm că merită să dea răspunsuri şi să-şi aducă contribuţia în fixarea acestui concept.

De altfel, antropologia şi culturologia modernă stipulează că valorile desemnează trăsături culturale normative, culturile fiind privite ca sisteme particulare de valori.

Vom porni de la genul proxim spre diferenţele specifice menite a-i acorda conceptului „diacriticele" sale. Conceptul de „valoare" presupune fixarea mai multor lanţuri de relaţii:

1) Valorile constituie un produs al creaţiei umane, transformând scopuri, dorinţe, intenţii, idealuri în produse de un tip specific, în realităţi. Într-un studiu publicat în 1945, Petre Andrei afirma: „valoarea este o condiţie logică a cunoştinţei generale omeneşti şi ca atare nu există nici un domeniu în care să nu fie afirmată valoarea"[1].

2) Valorile sunt produse ale creaţiei umane, la nivel social. De altfel, într-o definiţie de dicţionar (DEX) se stipulează că valoarea reprezintă „acea însuşire a unor lucruri, fapte, idei, fenomene de a corespunde necesităţilor sociale şi idealurilor generate de acestea"[2]. Oricum, valorile se raportează la ansambluri culturale, căci, aşa cum sublinia reputatul etnolog C. Klukholm într-un studiu

[1] Petre Andrei, *Filozofia valorii*, Bucureşti, Editura Fundaţiei [Regale], 1945, p. 54.

[2] *Dicţionarul explicativ al limbii române (DEX)*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1996, p. 1145.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 21–25

https://biblioteca-digitala.ro

special dedicat cercetării conceptului, „acestea sunt orientări normative ale acțiunii pozitive sau negative, explicite sau implicite, organizate sistematic în interiorul unui ansamblu cultural"[3].

3) Procesul cultural al realizării valorilor oferă ideea de sens, pentru că, așa cum afirma Tudor Vianu, „numai când le gândim subordonate anumitor valori, lucrurile lumii capătă sens pentru noi"[4].

4) Relația tradiție/inovație constituie în antropologia culturală un proces pivot prin care cultura ia naștere, se păstrează și se transmite.

5) Valoarea este corelată procesului de valorizare, proces prin care un produs material sau spiritual îl cugetăm, îl considerăm, îl prețuim ca dependent de o valoare sau de un cumul de valori.

Conceptul de cultură populară acoperă o realitate integratoare, acel cumul de valori în care spiritul creator a generat într-o simbioză și o determinare reciprocă atât valori materiale, cât și valori spirituale. O teorie a valorilor face distincția fundamentală între valori care au o existență fizică, bunurile, care sunt obiectuale, în care se întrupează valori și valori, care n-au o existență fizică, au o existență ideală.

Deși cultura populară are o sferă înglobantă, atât a valorilor materiale, cât și a celor spirituale, existând un accentuat sincretism și o condiționare reciprocă, nu putem eluda faptul că sfera de materialitate își are individualitatea ei, cu atât mai valabilă aserțiunea, când ne raportăm la produsele spiritului uman. Cultura reliefează trăsături și racordaje importante: creație de valori în domeniul de excelență a sensului, relația cu cosmosul, relația cu limba, relația cu psihicul și în primul rând ca dominantă interacțiunea ca formă de comunicare socioculturală; la rândul său produsele materiale își au valoare utilitară, deși ele definesc o materialitate culturalizată, având un sincretism de funcții secundare: obiectele sunt produse manuale; folosesc resurse naturale; folosesc tehnici și unelte speciale; se instituie o serie de relații speciale: produs – distribuție – consum; obiect – material de lucru – formă – tehnică.

Dar indiferent de sfera de manifestare a valorilor, acestea formează un tot, un ansamblu, căci obiectele universului țărănesc nu au numai o utilizare practică și rațională, ci ele sunt – așa cum a demonstrat Gh. Focșa într-un temeinic studiu scris acum o jumătate de secol, *Aspecte spirituale ale civilizației țărănești* – o oglindă a gândurilor, sentimentelor, credințelor, care le conferă valori speciale[5]. Acesta este un punct de vedere modern, cu deschidere antropologică, regăsind această cercetare

[3] C. Klukholm, *Values and value orientation. Theory of Action and Explorationes in the definiton and clasification*, în: T. Parsons, E.A. Schils (ed.), vol. *Toward a General Theory Action*, apud Pierre Bonté, Michel Izard, *Dicționar de etnologie și antropologie*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 691.

[4] Tudor Vianu, *Opere*, vol. VIII, București, Editura Minerva, 1979, p. 80.

[5] Gheorghe Focșa, *Aspecte spirituale ale civilizației țărănești*, în „Sociologie Românească", nr. 5–6, 1937.

https://biblioteca-digitala.ro

culturală a obiectualului la Ralph Linton[6] şi, mai recent, la Réné Berger[7], în cunoscuta lucrare *Mutaţia semnelor*. Forme concrete sau proiecţii spirituale apar astfel ca un rezultat al unui sistem creativ.

Conceptul „valoare" la nivelul culturii populare îşi dezvăluie „diacriticele" prin raportarea la specificul cadrului social, comunitatea sătească. Dacă una dintre liniile directoare ale antropologiei este aceea că omul nu devine uman decât în procesul convieţuirii sociale, pentru membrii culturii folclorice comunitatea sătească a constituit mediul axiologic care a condiţionat procesul formativ şi potenţialul axiologic la nivel social. Aceasta constituie forma cea mai stabilă a aspiraţiilor colective şi individuale, reprezentând cadrul cu cel mai înalt grad de comunitarizare. Comunitatea îi leagă pe oameni nu numai prin rudenia naturală, consangvină, ci şi printr-o trainică rudenie spirituală (năşirea, moşirea). Comunitatea se bazează pe norme şi valori comune, căci într-o comunitate oamenii depind unii de alţii, se manifestă o coeziune accentuată, formele de manifestare spirituală gravitează în jurul aceloraşi valori. Cultura orală, precum limba, nu se învaţă, ea se asimilează în practica socială. În fiecare etapă de viaţă şi de muncă, în cursul discontinuu calitativ al anului calendaristic, membrii comunităţii folclorice au aplicat modele elaborate, forme strategice cu valoare existenţială. În această comunicare culturală, omul colectivităţii folclorice a tins să-şi realizeze o năzuinţă formativă, într-un proces mereu activ, oglindind o viziune proprie în faţa derulării existenţei, promovând aceleaşi valori. Viziunea folclorică a lumii exprimă, deopotrivă, nu numai un mod de a gândi, ci şi un mod de a trăi, cum în spiritul umanismului a formulat Ovidiu Papadima: „ea nemărginindu-se la adevăruri abstracte, ci în deprinderi din viaţă şi pentru viaţă. De aceea e o ordine etică în adâncul ei şi estetică în expresiile sale"[8]. Principiul fundamental care dinamizează mecanismul culturii de tip folcloric este principiul „bunei orânduieli", după sintagma consacrată de prof. Mihai Pop. În esenţă, buna orânduială înseamnă echilibru şi armonie, promovarea aceloraşi valori. Dacă în creaţia cultă se presupune atât la autor, cât şi la cititor, existenţa unei „conştiinţe culturale", în mediul folcloric, în care nivelul comunitar emană un „socius" intensiv, există o puternică conştiinţă colectivă, acel „noi", dar şi „celălalt", internalizarea valorilor şi acţiunilor în circuitul de comunicare. În cultura de tip folcloric se instituie forme coerente, stabile şi repetabile de acţiune şi interacţiune, relevând ipostaza de „homo semnificans", care comunică permanent într-un halou de sensuri şi valori. Aceasta se manifestă într-un dinamism social, într-o racordare la dezideratele concret istorice ale fiecărei epoci, deoarece cultura populară, ca sistem de valori, are elasticitatea necesară de a-şi modifica funcţia şi structura.

Comunicarea culturală se realizează printr-o cunoscută selecţie a semnelor verbale şi nonverbale, în care fiecare componentă este purtătoarea unei valori,

[6] Ralph Linton, *The Study of Man*, New York, Appleton Century Crofts, 1936.
[7] Réné Berger, *Mutaţia semnelor*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978.
[8] Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii*, Bucureşti, [f.e.], 1941, p. IX.

https://biblioteca-digitala.ro

cultura folclorică vehiculând mai mult cu elemente implicite decât explicite, însă la fel de bine cunoscute, existând un cod al sensibilului, al unui fond profund uman, complex în articulațiile sale. Astfel, cultura populară, ca un complex limbaj, ține de însăși existența fenomenelor, având o fundamentală dominantă axiologică, raportându-se permanent la valori. Aceasta însoțește orice modalitate specifică de comunicare – indiferent de modelul folosit – mai mult se raportează permanent la ansamblu, căci valoarea și semnul sunt embleme ale culturii, sunt reciproce și simultane.

O trăsătură de specificitate acordată promovării valorilor în cultura de tip folcloric este legată de însuși procesul de transmitere. Valorile culturale trăiesc numai prin procesul comunicării, existând o corelație între două concepte importante în cunoașterea esenței culturii populare: competența și performanța. Dacă competența am definit-o prin cunoașterea modelelor, a stocului de semne, a relației lor, servind unor funcții precise, performanța este actul prin care se realizează varianta. Competența ține de sfera virtualității, latenței, pe când performanța ține de acțiune, de concretizare, de praxis cultural[9]. În acest proces al relației dintre competență și performanță se produc valorile, se afirmă semnificațiile, căci performerul dispune de un potențial axiologic oferit de generațiile anterioare, care au contribuit la cristalizarea modelelor. Așa deveneau membrii comunității folclorice creatori de valori, în procesul vieții comunitare, prin străbaterea existenței, sau, ca să uzităm o sintagmă consacrată de Vasile Tudor Crețu, „existența ca întemeiere"[10].

Dacă la nivelul social se consideră că valorile oferă un câmp deschis, în cultura de tip folcloric acest proces este cenzurat de relația specială tradiție/ inovație, model/variantă.

Comunitatea se bazează pe o tenace forță a tradiției. Dacă relația bipolară tradiție/inovație este specifică culturii în general, în cultura de tip folcloric aceasta a avut o dimensiune proprie, în strânsă legătură și condiționată de actul de creație și circulație a bunurilor culturale. Legătura cu tradiția constituie una dintre trăsăturile pertinente, conexată și generată de celelalte trăsături individualizatoare: caracterul oral, caracterul colectiv. Faptele culturale, care aparțin tradiției, presupun efortul axiologic al raportării la un sistem de valori, prin care se produce ierarhizarea și modelarea. Tradiția este un fenomen axat pe procesul de formalizare; interpretul popular nu este pus în situația de a crea integral un produs cultural, el bazându-se pe un arsenal de mijloace deja cristalizate, ce-i oferă puncte de sprijin în procesul performanței. Dar execuția orală facilitează înnoirea, posibilitatea executantului de a oferi o variantă cu inovații, intrată în circulație și acceptată de colectivitate. Momentul performanței stabilește o variantă, integrată unui lanț de variante

[9] Germina Comanici, *Cercul vieții. Roluri și performanță în obiceiurile populare*, București, Editura Paideia, 2001, p. 88.

[10] Vasile Tudor Crețu, *Existența ca întemeiere*, Timișoara, Editura Facla, 1988.

https://biblioteca-digitala.ro

anterioare, punct de plecare pentru variantele ce vor urma. Fiecare variantă este purtătoarea unor valori raportată la scara timpului, sau extensia teritorială, în cercuri tot mai restrânse: zonă, microzonă, localitate.

Pierre Bonté şi Michel Izard, în *Dicţionarul de etnologie şi antropologie*, tratând conceptul „valoare" formulează o întrebare retorică: „Se poate distinge expresia valorilor de producerea sensului?" Răspundem cu o categorică negaţie. În cultura de tip folcloric, toate produsele culturale sunt purtătoare de valori şi semnificaţii, conform unui sistem axiologic bine conturat, căci membrii comunităţii folclorice se află în dublă ipostază, de creatori şi beneficiari ai valorilor, comunicarea culturală – aşa cum am mai subliniat – bazându-se pe un set comun de semnificaţii. În actele de cultură au loc resemnificări, mutaţiile funcţionale impunând schimbarea sensurilor. Într-o formulă lapidară, Algirdas J. Greimas surprindea această realitate „sensul, sau semnificaţia, se constituie ca sistem, dar şi ca proces"[11].

Rămâne constantă o realitate: omul nu se naşte uman, ci devine aşa în procesul socializării, datorită întemeierii sale ca fiinţă ce gândeşte şi produce valori[12].

The Concept of "Value" in Folk Culture

(Abstract)

The values constitute a modality to express the humanity, the antropos and the culture represented by the notions with many and mutual connections.

Ethnology as a science devotes researching the antropos has an important contribution in fixing the notion "value". In folk culture, the notion "value" underlines many relationship strating of "genus proxim" to "specific differences".

1) the values constitute the products of human creation at social level;

2) cultural process causing the values of fers the idea of sense;

3) the relation tradition – innovation constitues a pivot process;

4) the value is in correlation with the process of valuation.

We distinguish the specific features of folk culture and the modality to express these chains of relations.

[11] Algirdas J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Bucureşti, Editura Univers, 1975, p. 57.
[12] Vasile Tudor Creţu, *op. cit.*, p. 5–6.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

SOME CONSIDERATIONS ON ETHIC ISSUES IN FOLKLORE TODAY

SABINA ISPAS
„C. Brăiloiu" Institute of Ethnography and Folklore, Bucharest

Contemporary culture comprises folklore as a component with specific expression, regardless of the level of technical progress or social system. Folklore is the outcome of a history-controlled process and it is also a steady, bipolar process. At present, it is expressed by a great variety of forms, less identified in tradition, often atypical and confusing for us. The latter will soon be forced to modify the purpose of research, because of the new system of action for folklore. It is imperative to work out a new strategy in present-day folklore research, to provide adequate scientific data and documentary foundations for the analysis of mechanisms of change in traditional patterns.

It is worth emphasizing that whole sets of transnational folklore elements penetrate national "cultural boundaries". Consequences are difficult to foresee. The phenomenon is not to be identified with cosmopolitism.

The very dynamic modern society is liable to encourage new values and new creations. Yet, access to accurate and complex information is essential for a perennial creation. The local community should learn which are genuine values, according to contemporary supertechnologized society. These values are meant to be the foundation for restructuring and giving meaning to folklore products to meet the requirement of contemporary folklore groups.

Redarding perenial products, oral culture preserves only what is necessary. Contemporary oral culture, marked by ethnicity, specifically and inevitably determined by the educational level of the folklore group, is supposed to play an active part in preserving identity elements.

According to the Oxford Dictionary, identity is "absolute sameness, oneness, condition or fact that person and thing is itself and not something else, individuality, personality".

Ever since the eighteenth century the study of popular culture, especially from the angle of folkloristic – that ethnological domain familiar to most people, turned to deciphering and explaining the elements associated with national ideas. "National identity" has been the subject of many researches. At present, more and more countries are witnessing the trend of ethnological research to dismantle the almost functional link, according to traditionalists, between the "national" concept and the study of oral cultures. European identity, which also includes the South-

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 27–33

https://biblioteca-digitala.ro

East European identity, seems to be no longer interested in specialists of national components. Concerns related to the knowledge of "sources", one's specificity and the structures for defining such units are becoming more and more important and widespread. On the other hand, the reorientation of interest to new perspectives resulted in a genuine "obsession" with defining and specifying the coordinates that should be taken into account when assessing the aspects of identity. An abundance of literature thus emerged. The Finnish folklore researcher Pertti Anttonen maintains that cultural identity cannot be "something that is" but rather a resultant generated by problems of the type: when, where, how and especially why a certain reality was perceived in specific forms and model making.

The trend to "restore" archaic ethnic cultural history – by studying traditional culture, especially in rural milieu – was and still is one of the outstanding directions of ethnological research. Yet, such a perspective requires appropriate methods. In order to get precise guide marks and to prove the sequence of cultural strata, their historical weight and continuity, a comparative angle was emphasized, defining the geographic area of dissemination of phenomena or the characteristic linguistic community. Research in the South-East of Europe has been dominated by this angle of folkloristic, ethnomusicology, ethnochoreology, and ethnography.

Dimitrie Cantemir was a great Romanian scholar of princely descent who lived at the turn of the seventeenth and eighteenth centuries, ruling Moldavia for a brief interval. He wrote about the dispute of the wise man with the world in the manner characteristic of the contemporary European scholars. This topic of great interest for European medieval literature recorded the conflict between body and soul, water and wine (Eucharistic elements), etc. In modern terms, the problems of existential analysis raised by scholar were reduced to "I" and "the others". This dilema is both topical and universal and raises the question of identity. The identity problem seems to engross all those involved in socio-human research, more particularly ethnologists. Questions refer to the identity of the ethnologist, related to the group or individuals under study – the other(s). A more complex and confusing question refers to the identity of the discipline or disciplines, whose specialists study the complex systems by which a person is differentiated and defined in relation to the non-human reality or to any other type of context, and similitude between cultures is specified and defined.

I do not agree with the assertions of some specialists, who maintain that most people know nothing about ethnicity, arguing that this is only a pretext for the advance of tourism and trade based on handicraft ware, for folklore performances or for critical periods.

Throughout history, the awareness of belonging to a group was felt as an identity mark, with all its elements on the material level or of "intangible" culture. Yet, this identity is not perceived as a fixed, unchanging, unfailing, "monolithic" symbol, but as a way of focusing the elements which define the group as against

https://biblioteca-digitala.ro

"the others". Modern society has succeeded in outlining concepts on a theoretical plane and in integrating them into institutionalized framework. Also, beyond the tendency of the contemporary society to transgress co-ordinates of national identity, we can witness a period of more acute perception of ethnic (or group) identity, in most various areas, by using the most refined means of expression. I do not agree that an ethnic group cannot define its identity from within. Identity is marked whether it is accepted or not by the outsiders. The system of symbols and meanings characteristic of a community, regardless of the number and quality of its members, represents a communication code by which each member of the group is identified, ensuring protection against aggression from other groups or extra-human pressure. This identity is a kind of perception acting according to the reciprocity principle. It has to be mutually accepted by all units in contact, especially when they do not exist in isolation. Identity provides security to the individual and increases future options. It is hard to imagine that identity will be absent in the future millenniums, as it is an essential co-ordinate for crossing the temporal, spatial and cultural "thresholds".

Ethnicity is a creation of society which reveals its symbolic nature and formative function. Some specialists claim that there are important guidelines for defining the "self" against "the others", such as different common meanings of the social world outlook or genres, and categories of folklore. The feeling of belonging to an ethnic group is deeply rooted in history, it is not only a modern perception. The inhabitation of stable places, within marked spatial and temporal frameworks, the awareness of a common descent, the legendary structure of oral culture, and the main religion all help in preserving those building blocks of identity. Symbols bear the identity expression of an individual, group, zone, or nation, inducing the emotional approach by means of the mutually accepted and known message. Symbols are the bearers of the value models (positive and negative). There occurs a disagreement when the outside observer has a false perception of values, as against the group members, when the ethnologist extends his own personal perception and impressions, ignoring or wrongly interpreting what is accepted by the community as a symbol and especially as a positive value. The sense, the feeling of belonging to an ethnic, national identity is obvious in various degrees and it occurs at various levels in oral culture. It may be concealed or neglected if people are subjected to an artful process inducing inferiority or superiority complexes.

Cultural diversification, mondialisation and the swift process of deritualisation of many elements of culture have generated the emergence of secularised forms of social events. The model of "popular festivities" has been replaced by "feasts". They become pretexts and contexts for meetings, entertainment, and exchanging ideas on the acquaintance of a "planetary person". This category of activities includes the celebration of New Year's Eve at midnight in the center of great cities, under the open sky, model provided by audio-visual mass media channels, based on information from Paris, London, New York – or the

https://biblioteca-digitala.ro

newly introduced "Day of the Sun". This is marked by a festival of music and entertainment, a secularised variant of the midsummer festivities (June 21), according to the Scandinavian or Anglo-Saxon model. Such phenomena, in addition to many others which should be identified and recorded by ethnologists (Saint Valentine' Day, Halloween in South-East Europe area) represent exceptional sources for modern research. They are to be recorded and analyzed as landmarks in identifying the stages characteristic of the processes of diversification, secularisation and globalisation.

Present – day ethnological research has several objectives, such as working out documents for every element of the oral culture, from the perspective of every language which expresses it. Documents should meet the requirement of utmost objectivity. They should be made so that "data banks" could be integrated into them, such as non-conventional sound and image archives of folklore and ethnography.

These "data banks" will provide typologically processed and systematized information about the present culture and its historical processes, aimed at those interested in the next millennium. The ethnologist should observe the right to privacy of an individual or of a group, as well as respecting dignity and freedom of speech. His role should be a positive one, mediating between groups or individuals and the rest of society, in moments of great diversification. The result of this kind of research should *not* instigate arguments favoring conflictual states, at national or international levels, between an individual and a group, between categories or sub-units of any types. If a specialist exceeds his qualification, or if he states value judgements pretending to be absolute truth of a scientific authority concerning some aspects of a "intangible", "profound" culture, which he is not entitled to do, a subjective angle may be detrimental not only to the results of research, but especially to the subsequent stages of data collection, undertaken by other specialists or by the politicians, and economic decision factors.

A special issue is that relative to "copyright" in the case of sound or image documents, made by folklorists, ethnomusicologists or ethnologists. "Folklore is intellectual creativity which merits the ascription of the intellectual property aspect and legislative measures for the protection of collectors and collected documents" (ECTC Bulletin 1, 1995: 43).

Each state has to work out a strategy and the appropriate legislation for protecting traditional culture from both "informational bombardment" and of the processes of cultural globalisation.

Specialists acting within various ethnological disciplines are morally responsible for the collected data and its interpretation. If previous research was based on the full record of sources and data, modern research is entitled to use information with respect to confidentiality, to the extent that this does not influence the objectivity of the research results and "truth". A code should be accepted, to turn to account data by the specialist, so that their scientific values are not harmed and the individual and group rights are respected.

https://biblioteca-digitala.ro

Research should not be distorted or harmed by biases, and the group estimations of the "value" of identity marks should be accurately presented.

The idea of an "emergency ethnology" should be accepted, not so much to save traditional information, but for recording and analyzing the swift, contemporary processes influencing traditional and occurring in a variety of forms, angles and interrelations that are difficult to identify and control.

Ironically, the same "obsession" defining one's identity seems to characterize the very disciplines meant for investigation, in addition to the investigated object. The defining or redefining, the diversifying of prospects, the obsession of individual perception and of relations between the researcher, the typical informant and the studied group – all of these things represent genuine identity problems for ethnology. This article is not aimed at defining or establishing responsabilities or the domain of disciplines. However, it should be clear that for our field of interest, these specifications are as essential as other identity problems.

In 1991, in an interesting lecture delivered at the Folklore Fellow Summer School of Turku, Professor Bente Gulverg Alver of Norway initiated a series of discussions concerning one of the most sensitive chapter of socio-human research – that of research ethics in folklore. The specialists of the nineteenth century and those educated in the first half of the twentieth century were exacting especially in point of the faithful reproduction of the literary, musical or kinetic text. The philological method reigned supremacy. The informant, relatively "passive" within research, was given less attention. (However, as early as the beginning of folklore studies, there had existed obvious concern to work out specific types of creators.) The development of ethical principles in contemporary ethnological research is a process that should involve the contribution of specialists from different domains, according to their specific character. Generally applicable principles of ethics in ethnological research should also be formulated. Their application becomes a moral obligation, as a reflex of observing principles of human equality and respect, which are the foundation of the ethical code of ethnology.

There are several elements of the deontology of research in the fields of ethnology, but I am not going to discuss these at present. Two of these are more important:

a) ethics relative to the documentary source, under two of its expression forms: the source, the informant-subject, and the rigorous reproduction of the acquired information; and b) personal experience and information, with a major role in scientific creativity, in achieving components specific to the disciplines and in painting out their representative nature.

I do not agree with some ethnologists' assertion that "personal experience" may integrate the results of the collecting activity. Without ruling out such a perspective, the act of information acquiring and "document creation" – a major aspect for the knowledge and formation of a scientific personality – is an act of

https://biblioteca-digitala.ro

high responsibility, the outcome serving as the objective source for the analysis and interpretations of phenomena. There is a twofold perspective in presenting the investigated phenomena: that of the representative of the investigated group and that of the specialist who caries out the investigation.

The problem of the type of relationship established between the researcher and the subject-informant has been raised under various circumstances and from various points of view. It is a mutual exchange relation or an unidirectional one. The researcher acquires several data which he "processes" subsequently. Most often he recites a cultural model or structure, according to his own outlook, influenced by his own formation and by the amount and quality of information. Sometimes, the decoded information – "occulted" in time and transferred in space in various ways and degrees in an attempt at generalizing – is not longer acknowledged by the source. Methodologically speaking, any generalization and extension of the interpretation should start from a *type*. To establish data, research should acquire a "data bank" by objectively collecting the material. The interpretation of the information might be the result of a "negotiation", in order to fairly represent both the researcher and the outlook of the group, as seen from the data supplied by its representative.

Present-day research should not be based on the traditional material or moral "reward" or "exchange", but on "co-operation", with a view of getting the most objective image from this two fold perspective: of the "self" – the informant as a person and as a representative of the group – and of "the other" – represented by the researcher. The true message – communication – can be archived only from a bi-directional perspective, fully aware and open. The informant-subject is no longer conventionally "passive" towards the act of research, and research can no longer be placed in areas exclusively characterized by exotism. Modern society, as an object of ethnological investigation, is open without discriminating on the grounds of area, ideology, policy, level of economic development, socio-professional category, or traditional view concerning rural, urban and cultural civilization.

The bias of the ethnologist who would consider his own experience as a valuable reference point in making estimations makes it possible to create a kind of "hegemony" of certain cultural models. This can be quite dangerous for the future.

It is easy to identify the existence of instability, with an obvious touch of confusion, approximation, and even contradiction in establishing domains and notional categories of the ethnological disciplines. Some are the result of our incapacity to know and objectively record phenomena, our ambiguous interpretations, and the peculiar aspects occurring during the evolution of the tradition of national schools.

Disciplines of the social sciences jointly create the cultural approach, the systems of traditional culture. Ethnological disciplines have to study humans as culture creating beings, starting with the material creation of tools up to the subtle working out of concepts and ideas, in synchronic and diachronic perspective.

https://biblioteca-digitala.ro

The rhythms of contemporary society have modified the perception of the two dimensions of the historical approach. Life styles, conceptual patterns, moral systems, rules related to jurisdiction, every day life and the archaeological view of spiritual normality and disturbed behavior – in a nutshell, the diversity of culture and cultural patterns and their interconnectedness – are all important research topics for ethnologists today. And above all, defining the meaning and usage of terminology and theoretical concepts, which are valid for international disciplines and provide specialists with their own "scientific" system of communication, must be done as soon as possible.

There are many questions about: digitalizing the materials in folk archives and publishing them on Internet, how to use folklore in an ethic way in cultural policy and different commercial contexts, the cooperation between law and ethics and, first of all, problems related to the owners of the copyright.

REFERENCES

∴ *Conclusions of the Specific Committee of Technical and Legal Experts on the Safeguarding of Folklore*, in „NIF Newsletter", 3, 1987.

Bausinger, H., *On Cultural Identity and Symbols of Identity*, Turku, 1991.

Bente, Gullveig Alver, *Ethical Issues in Folkloristic Research*, Turku, 1991 (FFSS).

Dégh, Linda, *American Folklore and the Mass Media*, Bloomington, 1994.

Honko, Lauri, *Tradition and Cultural Identity*, Uppsala, 1988.

Honko, Lauri, *The Folklore Process*, Turku, 1990.

Ispas, Sabina, *Cultură orală şi informaţie transculturală*, in "Anuarul Arhivei de Folclor", XV–XVII, p. 11–25.

Pink, Sarah, *The white 'helpers'. Anthropologists, development workers and local imaginations*, in „Anthropology Today", 4, no. 6, p. 9–14.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

METODE ŞI CODURI DE TRANSCRIERE A RITMULUI ASIMETRIC

MARIAN LUPAŞCU
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Transcrierea convenţională, nemijlocită

Eşantionarea şi fixarea fenomenului oral, punctele de pornire ale oricărui demers etnomuzicologic serios, se concretizează în reprezentarea grafică a realităţii sonore.

Notaţia directă, nemijlocită, realizată pe teren, după voce sau instrument (impropriu numită „după auz"), este caracteristică perioadei de început a cercetării folclorului muzical şi are la bază convenţiile grafice ale muzicii savante. Notate sumar, fragmentar, pe teren, neînregistrate sonor, piesele au fost, de fapt, „prelucrate" încă din etapa culegerii, conform fineţii auzului şi gradului de pregătire ale fiecărui cercetător. Metoda este totuşi utilă: nu pentru analiza muzicologică riguroasă, ci pentru evidenţa repertoriului, ca reper preliminar înregistrării sonore şi în absenţa înregistrării. În Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu" se păstrează un număr important de notaţii directe, de certă valoare documentară, ale muzicienilor români. Ele au fost integrate în fondul auxiliar al arhivei, numit astfel de Constantin Brăiloiu pentru a-l deosebi de fondul de transcrieri după documente înregistrate sonor.

Transcrierea muzicală s-a impus după apariţia fonografului. Antropologul american J. Walter Fewkes realizează, în 1889, primele înregistrări pe cilindri de fonograf, cu indienii Passamaquoddy şi Zuni. Un an mai târziu, el publică un articol cu privire la metodologia culegerii (Fewkes, 1890). Pe baza acestor fonograme, muzicologul Benjamin Gilman elaborează primul studiu despre folclorul indienilor Zuni (Gilman, 1891). La noi, Pompiliu Pârvescu înregistrează fonografic melodii ale căror transcrieri le publică în lucrarea *Hora din Cartal* (Pârvescu, 1908). Primele fonograme păstrate la Institutul de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu" datează din 1912, au fost realizate de Dumitru Georgescu Kiriac şi cuprind piese din judeţele Argeş şi Mehedinţi. Brăiloiu, deşi a folosit şi notaţia directă, preconizează înregistrarea melodiilor şi menţionează avantajele oferite de fonograf cercetării etnomuzicologice: „Întrebuinţarea fonografului ne uşurează munca, odată fiindcă ne permite să culegem mult şi repede, apoi fiindcă înlătură neajunsurile scrisului sub dictat, obositor pentru cel ce dictează. Mai întrebuinţăm fonograful fiindcă este un martor irecuzabil, cum prea bine spune

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 35–57

https://biblioteca-digitala.ro

savantul Stumpf, când zice, mustrând pe o culegătoare dușmană fonografului, că lipsindu-se de fonograme a înlăturat de bună voie orice control, chiar al său propriu. În sfârşit, ne trebuie fonograful fiindcă sunt unele lucruri care nu se pot scrie, oricâte semne diacritice am întrebuința" (Brăiloiu, 1979b: 79).

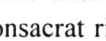
Utilizarea înregistrării sonore a determinat reconsiderarea grafiei muzicale tradiționale. Béla Bartók şi Albert Lord îi relevă limitele: „It should be realized, however, that an absolutely true notation of music (as well as of spoken words) is impossible because of the lack of adequate signs in our current systems of notation. This applies even more to the notation of folk music" (Bartók, Lord, 1951: 3). Repertoriul curent de semne convenționale este incomplet. Putem transcrie detalii ale înălțimilor şi ritmului, dar deținem doar semne generale pentru intensitate şi nu putem nota timbrul. În plus, abilitățile perceptive umane sunt limitate, fapt ce influențează calitatea transcrierii (Bartók, Lord, 1951: 3). Pe aceste coordonate este analizată problema gradului de exactitate în notarea melodiilor folclorice, cu referiri directe la ritmul de joc: „Here again, it must be borne in mind that an absolutely rigid rhythm never prevails even in so-called «rigid» dance rhythm [...]. As a general rule, the deviations in «dance rhythm» which are not noticeable to the trained observer in playing the records at ordinary speed should not be heeded. They are scarcely perceptible when playing the records at even half speed. A certain limit should be set even for transcribing deviations which became rather noticeable when magnified by this procedure. This limit should correspond to the ability of the human mind to perceive differences of rhythm. Speaking in practical terms, it is about the value of a sixty-fourth at a speed of 120 beats per minute" (Bartók, Lord, 1951: 5). În general, observațiile sunt juste, dar recomandările nu pot fi aplicate pieselor în ritm asimetric, deoarece conduc la aplatizarea şi uniformizarea transcrierilor, posibil chiar la eludarea unei caracteristici fundamentale a acestui ritm: diferența sistematică de durată dintre unitățile inegale. Totodată, termenul *deviații* („deviations") este impropriu, pentru că trimite la un reper arbitrar, la un standard într-un domeniu nestandardizat muzicologic şi, mai ales, presupune un fenomen ritmic anormal, nu o altă realitate ritmică. Să adăugăm că auzul uman este perfectibil, încât ceea ce nu a fost sesizat la un moment dat poate fi sesizat ulterior. Respectând limitările citate, transcrierea muzicală ar trebui să fie un fel de ediție critică: „Summing up the transcription of records of folk music and their publications ought to be, as far as the described limits permit, in the manner of a so-called *Urtextausgabe* (that is, critically revised edition, in which the texts are presented according to the presumed intentions of the author, or composer). In other words, nothing should be changed by the transcriber except those parts in which the performer made an obviously unintentional mistake" (Bartók, Lord, 1951: 6). Nu putem fi de acord cu această abordare. Ne întrebăm cum s-ar deosebi greşelile reale de aspectele cu care cercetătorul nu este încă familiarizat şi cum s-ar putea deduce intențiile reale ale performerului. De altfel, specimenele publicate în volumul la care ne referim contrazic recomandările citate.

https://biblioteca-digitala.ro

Rigoarea şi acribia etnomuzicologului maghiar se regăsesc din plin în transcrieri. În acest spirit sunt tratate simbolurile imprecise: „Signs in the current notation, which have a more or less vague meaning (the hold, the trill sign, the mordent, comma, and so forth) should never be used; instead of the hold and a comma, the exact measurement of the value, and instead of embellishment marks, the exact pitch of the ornamental tones should be used in the notations" (Bartók, Lord, 1951: 12). Se recomandă notarea ornamentelor cu capete mici, pentru a le diferenţia de sunetele principale ale melodiei şi se explică amănunţit cum trebuie interpretate acestea în plan ritmic, în câteva situaţii concrete (Bartók, Lord, 1951: 17, 91). Semnele diacritice adiţionale pot marca doar uşoarele lungiri (∩) sau scurtări (∪) ale sunetelor (Bartók, Lord, 1951: 19). Aceste semne apar însă extrem de rar în transcrieri, fapt ce atestă preferinţa lui Bartók pentru ilustrarea exactă a duratelor. Pentru descifrarea uşoară şi totodată pentru evidenţierea structurii arhitectonice a melodiei, fiecărei fraze i se alocă un portativ (Bartók, Lord, 1951: 89). Piesele sunt transcrise integral, iar atunci când este posibil, variaţiile sunt numerotate şi înscrise ca note de subsol. Sunt analizate şi aspecte sensibile şi controversate ale reprezentării ritmului: alegerea unităţilor de durată şi relaţia acestora cu tempoul. În cazul pieselor similare ca structură ritmică şi mişcare, se recomandă utilizarea aceleiaşi unităţi de timp. Dacă viteza se schimbă pe parcursul melodiei, este preferabilă notarea metronomică a variaţiilor, şi nu utilizarea mai multor unităţi de durată pentru menţinerea aceleiaşi valori metronomice (Bartók, Lord, 1951: 10, 11). Se prefigurează deja un sistem prin care înregistrările de folclor muzical pot fi transpuse în scris. Problema raportului obiectivitate–subiectivitate în transcriere este abordată pragmatic: instrumentele de măsură pentru înălţime şi viteză pot fi folosite în scopul asistării percepţiei auditive umane şi, implicit, al creşterii gradului de obiectivitate a notaţiei. Pe de altă parte, utilizarea aparatelor ar putea fi complicată, iar rezultatele ar suprasolicita cititorul. În final însă, chiar dacă recurgem la astfel de instrumente auxiliare, judecata umană este singura în măsură să fixeze gradul de acurateţe în redarea subtilităţilor structurale ale muzicii folclorice (Bartók, Lord, 1951: 18). Cu toate imperfecţiunile semnalate, lucrarea fixează dezideratele transcrierii: exactitate, claritate, un număr rezonabil de simboluri şi accesibilitate largă.

Problemele folclorului muzical intră în atenţia Arhivei Internaţionale de Muzică Populară şi a UNESCO, care convoacă de două ori Conferinţa Internaţională a Experţilor, în scopul creării unui sistem unitar de transcriere (Brăiloiu, 1967: 245–246; Sachs, 1965: 30). În urma dezbaterilor, este adoptat un set de recomandări referitoare la notarea pe portativ a înălţimilor, ritmului, intensităţii, vitezei şi a unor detalii ale interpretării vocale şi instrumentale. Sunt incluse şi observaţii generale cu privire la marcarea variaţiilor, observaţii ilustrate prin două exemple muzicale din folclorul românesc. Ultimul specimen este preluat din studiul intitulat *Bocete din Oaş* (Brăiloiu, 1981: 258 nr. 2d). În final sunt precizate condiţiile utilizării cheilor muzicale şi a transpoziţiei. Fiecare aspect este

https://biblioteca-digitala.ro

prezentat sintetic şi analizat minuţios, nu numai din punct de vedere al grafiei, ci şi al implicaţiilor teoretice, cu menţionarea variantelor posibile, în funcţie de situaţiile concrete. Fiecare recomandare este solid argumentată şi toate împreună se articulează într-un sistem coerent, în care semnele convenţionale uzuale sunt adaptate specificităţii muzicii folclorice. Documentul este o traducere în limba engleză după originalul francez[1], difuzată studenţilor la un seminar de etnomuzicologie condus de George List, în cadrul Universităţii Indiana din Bloomington, SUA[2]. Conform mărturiei profesorului Luis Heitor Corrêa de Azevedo, reprezentant UNESCO la conferinţă, Constantin Brăiloiu a avut un aport fundamental la redactarea materialului (Kahane, 1972a: 58, nota 5). Secţiunea rezervată ritmului debutează cu câteva recomandări care vizează „măsurile" simple şi regulate, simetrice sau asimetrice: „*Simple and regular bars* – In the case of simple and regular bars (groups of 2 or 3 beats), whether the beats be even, in the Western manner, or uneven, in the commonly called Bulgarian manner, this bars shall be separated by barlines. In the case of bars of uneven beats, the subdivisions used in Western notation only indicate the aggregate of the component values and are incapable of showing the number and rhythmic nature of the beats. It seems therefore preferable to discards this subdivisions and to indicate the actual composition of the bar, by superscription above the beginning of the staff preferably using instrumental notation for this superscription. Thus, instead of indicating 5/16, one will write down, as the case may be: or  " (UNESCO, 1950: 2). În finalul studiului consacrat ritmului aksak, Brăiloiu susţine din nou şi argumentează pe larg necesitatea adoptării acestei grafii (Brăiloiu, 1967: 244–246). Codul propus sintetizează rezultatele unei laborioase analize teoretice, indică numărul unităţilor ritmice monolitice, modul de agregare în formulă şi reflectă caracterul bicron al ritmului. Imaginea grafică este însă confuză. Gruparea prin stinghii a unităţilor ritmice, în manieră instrumentală, creează iluzia existenţei unor diviziuni aparţinând unei false unităţi suprastructurale. Pentru scurtarea sau lungirea unor sunete în cadrul ritmului regulat, experţii oferă două posibilităţi de notare: cu semne diacritice deasupra portativului (∪ = scurtare; ∩ / ⌒ = lungire), sau cu durate reale, pe portativ. În cazul coroanelor este utilă înscrierea duratelor exacte, în paranteze drepte, deasupra semnelor convenţionale. Dacă pe portativ sunt transcrise duratele reale, modificarea accidentală a unora din ele va fi subliniată prin indicaţia *sic* (UNESCO, 1950: 3). În privinţa marcării accentelor, documentul menţionează o scală cu trei gradaţii: tenuto (—), accent (>) şi accent de intensitate excepţională (^) (UNESCO, 1950: 3). Variaţiile mişcării necesită măsurători obiective: „All measurable modifications of tempo should be given a metronome

[1] Referinţele sunt notate UNESCO, 1950, anul multiplicării recomandărilor.

[2] La seminar a participat şi muzicologul Mariana Kahane, care ne-a pus la dispoziţie traducerea.

https://biblioteca-digitala.ro

mark. When a modification of tempo is progressive, it will be sufficient to indicate the speed reached at the end of the *acc.* or *rall.* Nevertheless, when this process extends over a long period, it will be found useful to insert intermediate metronome marks [...]. When this modification covers several notes, recourse could eventually be had to the signs ⌣ and ⌢ (corresponding respectively to *piu mosso* and *meno mosso*), which should nevertheless be given precision, as far as possible, by a metronome mark" (UNESCO, 1950: 4). Principiul constructiv al metronomului permite evaluarea tempoului în cadrul ritmului divizionar, occidental. În cazul ritmului asimetric poate fi măsurată însă doar durata globală a formulei, pentru că aceasta are două, trei, poate chiar mai multe unităţi ritmice inegale.

Specialiştii abordează şi problema notării ornamentelor. Ca regulă, este indicată transcrierea pe portativ, cu durate şi înălţimi reale. Dacă ornamentele sunt identice cu cele utilizate în muzica savantă, pot fi înscrise abreviaţiile convenţionale (*tr*, ∿ , ⁓ etc.), însă este util ca acestea să fie notate detaliat cel puţin o dată. Se recomandă transcrierea apogiaturilor lungi cu durate reale şi a celor scurte cu optimi barate. Sunetele neclare sau greu audibile pot fi notate cu capete mici (UNESCO, 1950: 4, 5).

Notarea variaţiilor depinde de dimensiunea şi complexitatea piesei. Dacă numărul frazelor şi variaţiilor este restrâns, cele din urmă pot fi numerotate şi transcrise ca note de subsol. Transcrierea sinoptică, prin suprapunerea verticală a frazelor, poate fi utilă în cazul melodiilor ample, cu multiple variaţii. Pasajele care se repetă identic sunt reprezentate prin spaţii goale, iar variaţiile intonaţiei şi ritmului sunt notate, cu grafia uzuală, dedesubtul sunetelor corespondente[3]. Dacă o piesă lungă este compusă din „unităţi melodice" (fraze) care alternează neregulat, fiecare poate fi transcrisă o singură dată, însoţită de variaţiile ulterioare. Succesiunea poate fi marcată prin litere, iar variaţiile prin numere: A B C A^2 D E B^2 A^3 ş.a.m.d. (UNESCO, 1950: 6). În domeniul ritmicii, credem noi, transcrierile sinoptice oferă cercetătorului, în perspectivă orizontală şi verticală, imagini relativ complete şi exacte ale materialului sonor, într-un spaţiu şi cu o densitate grafică rezonabile.

În ciuda certelor avantaje, majoritatea muzicologilor utilizează doar parţial sistemul de notare preconizat. Sunt eludate aspecte esenţiale, ce privesc în special codificarea şi transcrierea ritmului asimetric. Practic, o durată convenţională (optime, şaisprezecime sau pătrime) este investită arbitrar cu rolul de etalon pentru unităţile ritmice inegale, ceea ce facilitează notarea măsurii şi a tempoului într-un mod inadecvat. Fracţia notată la începutul fiecărei piese este doar un element grafic convenţional, fără încărcătura semantică proprie muzicii savante şi fără funcţie descriptivă. Mai mult, generează confuzii, pentru că nu reflectă nici una dintre caracteristicile ritmului asimetric: nici duratele reale ale unităţilor ritmice, nici

[3] Vezi Brăiloiu, 1979a : 43.

https://biblioteca-digitala.ro

numărul şi succesiunea lor, nici raportul/raporturile dintre unităţile inegale, nici numărul, ierarhia şi distribuţia accentelor. În schimb, fracţia indică, pe de o parte, un divizor comun artificial al tuturor unităţilor ritmice, iar pe de altă parte, numărul total al diviziunilor convenţionale egale. Formula ritmică, element primordial în descifrarea corectă a structurii asimetrice, este aplatizată şi ascunsă, fiind redusă la o masă amorfă de durate. Valoarea metronomică nu reflectă realitatea, deoarece se referă la aceleaşi diviziuni egale.

Transcrierea folclorului evoluează, abordând noi limbaje. Antropologul american Alice Singer tratează dansul ca pe un cod semiotic şi încearcă să descopere rudimentele teoretice care ar explica structura ritmică a jocurilor macedonene (Singer, 1974: 379–380). În acest context, autoarea subliniază relaţia sunet – mişcare: „Villagers dance «to» the music, but musicians also play to the dancers, adjusting the tempo and sometimes the rhythm to the actions of the leader" (Singer, 1974: 383). Studiul porneşte de la ideea existenţei unor tipare metrice arhetipale: „In essence, the theory to be presented here states that dance forms are generated by the encoding of abstract metrical patterns into an organized sequence of movements. The theory further suggests that a single set of abstract metrical patterns is actualized in the music and song lyrics, as well as in the dances, and that parallel, but not necessarily identical, sets of correspondence rules relate each form to the pattern" (Singer, 1974: 383). Demonstraţia se fundamentează pe analiza şi sistematizarea informaţiei extrase, în principal, din lucrările cercetătorilor bulgari şi macedoneni (Boris Kremenliev, Raina Katzarova, Stoian Djudjev, Vasil Hadzimanov, Zivco Firfov), informaţie completată şi comparată cu diverse înregistrări sonore. Paradoxal, din lista bibliografică lipseşte lucrarea *Beating the Tupan in the Central Balkans* (Arbatsky, 1953), deşi există referiri la ritmul asimetric percutat. Singer argumentează dificultatea determinării structurii ritmice reale: „The actual length of note or step, or group of notes or steps, varies from piece to piece. In a slow example, the music might be transcribed with quarter notes, in a fast piece, it might be written with sixteenth notes. Even within a single piece of music, the tempo may begin slowly, and by the end be quite fast. The difficulty is further compounded by the fact that the absolute duration of the units often does not make a perfect 2:3 ratio [...]. Moreover, the drum beats and the accent often vary from measure to measure" (Singer, 1974: 386). Pentru a evita aceste probleme şi considerând că ascultătorul percepe nu numărul unor note sau timpi cu o anumită durată, ci unităţi lungi şi scurte, autoarea elaborează un cod cu doi termeni ilustraţi prin iniţialele S („slow") şi Q („quick"), cod pe care îl consideră capabil să redea schemele conceptuale (Singer, 1974: 386). Pornind de aici, modelele metrice rezultate în urma analizei materialului sunt sistematizate într-un tabel:

https://biblioteca-digitala.ro

Meters of Macedonian-Bulgarian Dances and Dance Music

Basic Meters

SS	SQ	QS	QSQQ	SQS
QQ	SQQ	QQS	QQSQQ	SQQS
QQQ	SQQQ	QQQS	QQQSQQ	SQQQS
QQQQ	SQQQQ	QQQQS		
SQQSQ	SQQQQQ	QQQQQS		

Compound Meters

SQQ, SQQ, QQSQQ	QQQS, QQQSQQ
SQQ, QQSQQ	QQQQ, SQQ
QQSQQ, SQQ	QS, QS, QQS

(Singer, 1974: 398)

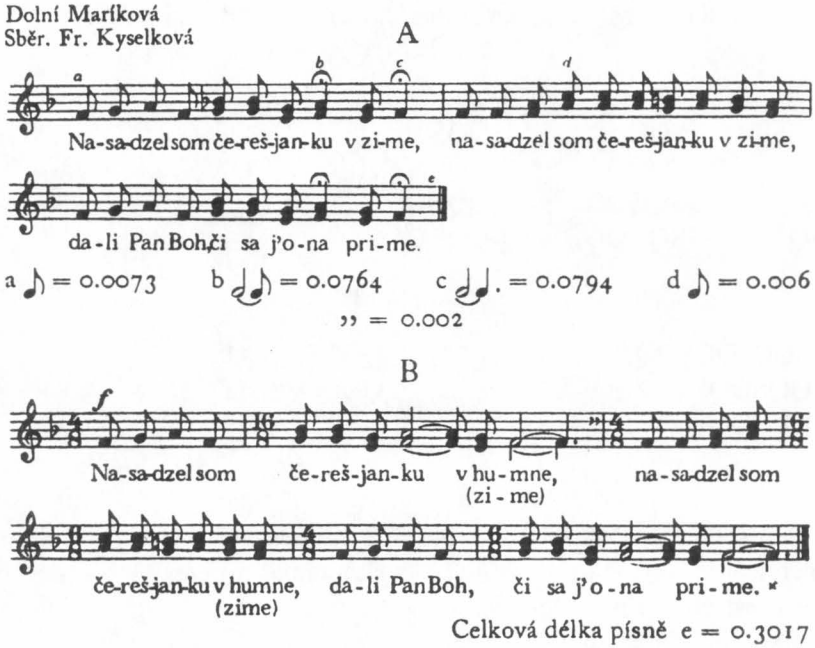
Codul semiotic rezultă într-o sinteză foarte concentrată, dar nu este suficient pentru cercetarea concretă şi aprofundată a ritmului asimetric. Autoarea încearcă să adapteze acest cod principiilor teoretice enunţate de muzicologii citaţi, conferind durate fixe unităţilor lungi, accentuate, şi celor scurte, neaccentuate, în conformitate cu standardele uzuale: „Metrical patterns in Macedonian and Bulgarian dances are composed of two kinds of metrical units, «slows» and «quicks». Slows, the three-beat units, are analogous to strong units (S) in metrical theory, and that they are invariant: they are never elided and appear a fixed number of times within each pattern type [...]. Quicks, the two-beat units, are analogous to metrically weak units (W), since their number varies and they can be elided" (Singer, 1974: 387). Contradicţiile cu afirmaţiile anterioare asupra variabilităţii duratelor unităţilor inegale şi a accentelor sunt evidente, iar analogiile, bazate pe generalizări, sunt forţate. Mai mult, rezultă că tiparele asimetrice ar proveni din deformări ale metrului originar simetric, acţiune concretizată prin ipotetica augmentare a unei/unor durate. În consecinţă, unităţile ritmice nu sunt privite ca entităţi, ci, eronat, ca durate cumulate.

Transcrierea neconvenţională, mijlocită

Primele încercări de transcriere a folclorului muzical cu ajutorul unor aparate datează din anii '20. În anul 1922, compozitorul ceh Leoš Janáček utilizează cronoscopul, aparat deosebit de sensibil (1/10.000 min[4]), cu care măsoară duratele unor sunete din câteva cântece morave înregistrate anterior.

[4] Abrevierile respectă sistemul internaţional de unităţi de măsură (SI).

https://biblioteca-digitala.ro



(Janáček, 1955: 620)

În fragmentul reprodus, ritmul giusto silabic respectă tiparul metric decasilabic al versificației. Transcrierea sumară, în notație convențională (varianta A), are marcate câteva repere (a, b, c etc.). Măsurătorile, realizate în aceste puncte şi înscrise sub transcriere, indică o relativă stabilitate a duratei unităților ritmice[5] scurte (a, d) şi diferențe între cele lungi (b, c). Este măsurată şi pauza de respirație (") de la sfârşitul primului rând melodic. Rezultatele, concretizate în varianta B, probează existența a trei unități ritmice inegale. Acuratețea transcrierii stă, însă, sub semnul întrebării. Piesa este polifonică, iar sincronizarea perfectă a celor două informatoare este practic imposibilă, cu atât mai mult cu cât textul din finalurile primelor două rânduri melodice nu este identic. Diferențele de durată dintre unitățile ritmice inegale şi, implicit, raporturile de proporționalitate nu reflectă rezultatele măsurătorilor:

dacă 0,0073 = ♪ (a), atunci 0,0764 ar trebui notat ≈ 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯 (b).

Frecvența apariției şi relativa stabilitate a duratei unității ritmice scurte nu justifică investirea acesteia în rolul de unitate de timp, încadrarea în măsuri şi fracționarea fiecărui rând melodic. Deşi lipsesc detaliile tehnice şi informațiile privind metodologia aplicată, experimentul lui Janáček dovedeşte că transcrierea convențională poate fi verificată cu aparate specializate.

[5] Unitate ritmică = sunet = silabă.

https://biblioteca-digitala.ro

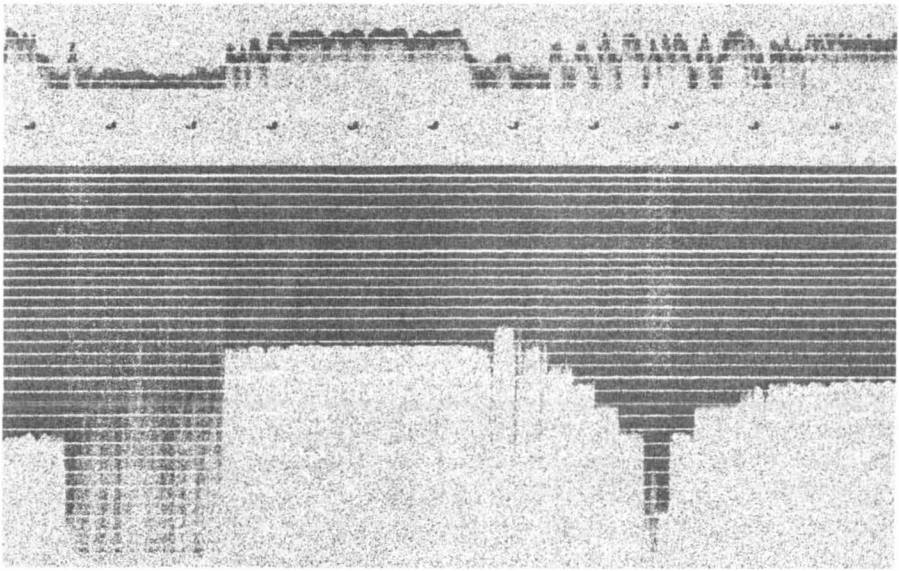
În anul 1928, americanul Milton Metfessel anunţă realizarea unui transcriitor mecanic, care permite fotografierea oscilaţiilor sunetelor muzicale şi a unei frecvenţe de control emise simultan. Într-o cutie îngustă, în centrul unei pelicule de film de 16 mm, care rulează cu viteză, sunt proiectate trei spoturi. Unul marchează axa filmului. Cel de-al doilea concentrează lumina reflectată de o oglindă, ataşată unei diafragme pusă în vibraţie de un diapazon, cu frecvenţa de 100 Hz (frecvenţa de control). Cea de-a treia rază de lumină este reflectată de o altă oglindă, care vibrează solidar cu o diafragmă acţionată de sunetele emise de performer. Înălţimile pot fi calculate şi apoi reprezentate grafic, dar fluctuaţiile intonaţionale şi numărul mare de calcule necesare fiecărei secunde de muzică transcrisă conduc la rezultate aproximative (Metfessel, 1928).

În anul 1937, japonezii Juichi Obata şi Ryuji Kobayashi construiesc un transcriitor care include componente electronice. Aparatul este alcătuit dintr-un amplificator audio, un filtru corector care limitează spectrul frecvenţelor şi un oscilograf care inscripţionează variaţiile înălţimii pe un sul de hârtie în mişcare. Un alt amplificator-oscilograf trasează curba intensităţii (Obata, Kobayashi, 1937; 1938). În aceeaşi perioadă, germanii M. Grützmacher şi W. Lottermoser realizează primele transcrieri electronice. Ei convertesc sunetele în impulsuri electrice, pe care le aplică unui osciloscop. Pe ecranul acestuia apar curbe care sunt fotografiate. Pentru citirea frecvenţelor, pe fotografie sunt trasate linii orizontale într-o scară logaritmică. Pentru aprecierea duratelor, pe film sunt imprimate marcaje ajutătoare (Grützmacher, Lottermoser, 1937; 1938). Metoda, folosită în fonetică, este superioară celor anterioare, prin eliminarea calculelor matematice şi a forţelor inerţiale care viciau transcrierea.

În anul 1953, muzicologul norvegian Olav Gurvin preia metodologia germană, o perfecţionează şi extinde aria experimentelor asupra melodiilor folclorice. Cu ajutorul inginerului J. Sandstad, Gurvin concepe şi construieşte un transcriitor electronic specializat. Impulsurile, în limita unei octave, sunt filtrate şi apoi preluate de două tuburi catodice: unul redă frecvenţele şi celălalt amplitudinile sunetelor. Pe cele două ecrane sunt trasate linii corespunzătoare unităţilor de măsură: semitonul temperat, pentru frecvenţă, şi 10 dB pentru intensitate. Un alt aparat emite regulat, la fiecare secundă, un semnal luminos pentru marcarea unităţii de timp. Mişcarea spoturilor pe ecrane şi elementele auxiliare menţionate sunt înregistrate simultan pe hârtie fotografică. Coeficientul de eroare este, însă, destul de mare (1/25 ton), iar pentru obţinerea unor fotografii clare sunt necesare numeroase reglaje (Gurvin, 1953: 3–5). Inginerul Sandstad realizează, în anii 1956–1957, un model perfecţionat, care implică un lanţ de aparate (magnetofon, amplificator, voltmetru, frecvenţmetru, filtre de octavă etc.). Transcriitorul propriu-zis este un osciloscop al cărui tub are doi catozi. Unul, cel de jos, redă curba frecvenţelor pe întinderea a şase octave, între DO din octava mare şi DO^5 (65,4 Hz şi 4.186 Hz), registru împărţit în patru zone fixe de lucru, fiecare acoperind trei octave. Pe ecran sunt trasate linii orizontale, care reprezintă frecvenţe-etalon din

https://biblioteca-digitala.ro

sistemul temperat. Celălalt catod redă amplitudinea sunetelor, pe o scară gradată din 10 în 10 dB. Puncte luminoase marchează, într-o bandă intermediară, intervale de timp egale, de o jumătate de secundă. Camera de filmat ataşată osciloscopului are un motor cu viteză reglabilă (între 10 şi 500 mm/s), iar imaginile se transpun ulterior pe hârtie fotografică cu lăţimea de 150 mm. Pentru modificarea spectrului frecvenţelor în scopul evidenţierii fundamentalelor şi estompării armonicelor care deranjează, transcriitorul este echipat cu trei filtre pasive interne (unul de tip trece-sus şi două trece-jos) care pot atenua selectiv, cu 12 dB/octavă, frecvenţele nedorite (Dahlback, 1958: 9). Teste laborioase sunt necesare înainte de transcrierea unei melodii, pentru selectarea zonei de lucru, precum şi a combinaţiei optime a filtrelor interne, la care se pot cupla şi filtrele de octavă. Pe parcursul transcrierii trebuie schimbate deseori poziţia şi combinaţia filtrelor, în funcţie de mişcarea melodică şi de diferenţele de amplitudine dintre fundamentale şi armonice (Dahlback, 1958: 11). Gurvin vizitează, în anul 1960, Institutul de Folclor din Bucureşti şi primeşte cinci variante înregistrate ale unor cântece propriu-zise româneşti, pe care le transcrie electronic la Oslo. Reproducem fragmentar transcrierea unei piese cântate cu fluierul[6].



În anul 1949, muzicologul american Charles Seeger, ajutat de fiul său, profesorul Charles L. Seeger, realizează experimental transcrieri grafice care implică prelucrarea semnalului sonor cu aparate electronice conectate conform schemei:

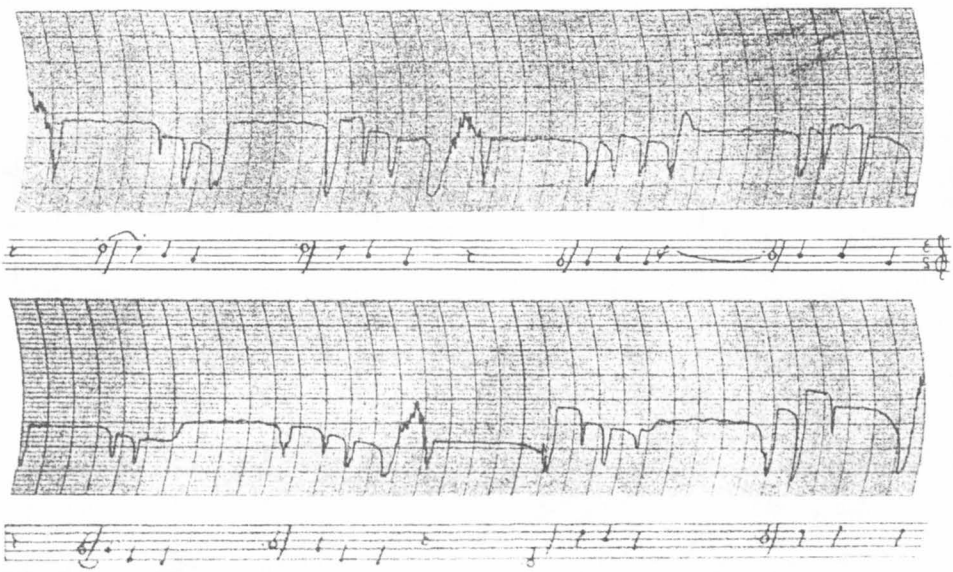
[6] Materialul ne-a parvenit în anul 1998, prin bunăvoinţa inginerului Ion Georgescu, coordonatorul compartimentului tehnic al Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu".

https://biblioteca-digitala.ro

Input → Amplifier → Rectifier
↓
Limiter ↓
↓
Frequency net → Dual channel recording oscillograph

(Seeger, 1951: 104)

Răspunsul în frecvenţă este logaritmic, iar în amplitudine, liniar. Transcriitorul propriu-zis, un oscilograf magnetic cu două braţe, fiecare cu un balans de 40 mm, traduce grafic frecvenţa şi amplitudinea sunetelor pe o bandă de hârtie care se deplasează de la dreapta la stânga, cu viteză reglabilă în trei trepte: 5, 25 şi 125 mm/s (Seeger, 1951: 104). Este obligatorie eliminarea frecvenţelor corespunzătoare armonicelor spectrului sonor. Principiile şi metodologia de lucru sunt similare celor ale japonezilor Obata şi Kobayashi. În lipsa filtrelor necesare corecţiei frecvenţelor, Seeger transcrie o variantă fluierată[7] a baladei *Barbara Allen*.



(Seeger, 1951: f.n.)

Exemplul ilustrează grafic numai frecvenţele, nu şi amplitudinile sunetelor, şi trebuie citit de la dreapta la stânga. Pentru uşurarea descifrării, peste grafic sunt suprapuse măşti din plastic transparent pe care sunt trasate repere, la distanţe egale: linii orizontale pentru frecvenţe şi verticale pentru timp. Distanţa dintre două linii verticale reprezintă 1/20 s. În plus, melodia este notată şi în sistemul tradiţional.

[7] Sunetul fluierat este lipsit de armonice.

https://biblioteca-digitala.ro

De altfel, autorul menţionează că transcrierile grafice nu le înlocuiesc pe cele convenţionale, ci oferă date suplimentare despre materialul muzical (Seeger, 1951: 105–106). În ciuda aparenţelor, transcrierea nemijlocită evidenţiază o formulă ritmică asimetrică, alcătuită din patru unităţi, corespunzătoare expresiei matematice 1 + 1 + 1 + 3 şi raportului 1:3 între unităţile inegale. Ultima unitate, lungă, este accentuată. Încadrarea în măsura 3/2 şi structura anacruzică reflectă prejudecăţi şi automatisme induse prin educaţie.

În anul 1957, Seeger, cu ajutorul proiectantului V. C. Anderson şi al unei corporaţii din San Diego, reuşeşte să realizeze, pe aceleaşi principii, un melograf, aparat specializat pentru transcrierea muzicală (Seeger, 1957: 63).

Reproducem trei diagrame ale cântecului irlandez *An Maighdean Mhara*, însoţite de detaliile tehnice aferente. Primul grafic ilustrează comprimat o strofă melodică, iar celelalte se referă detaliat, în grade diferite, la un fragment al strofei.

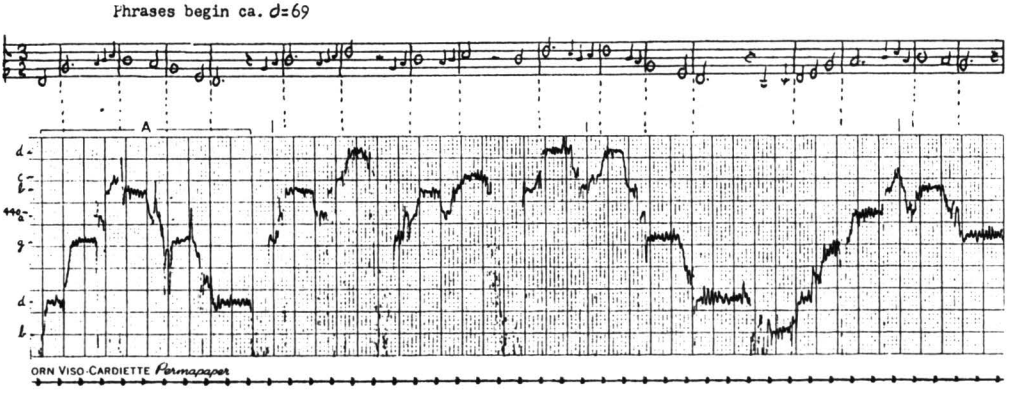


Fig. 1 – Conventional Skeleton aligned with graph registered at 1½ octave ambit for pitch and at 5 mm per second speed for time.

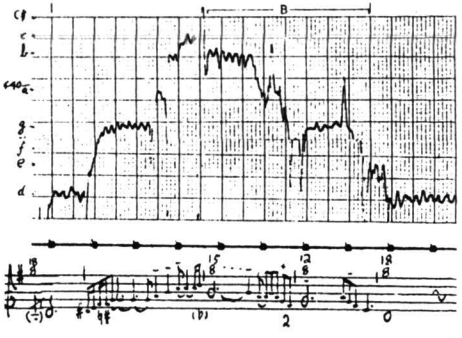
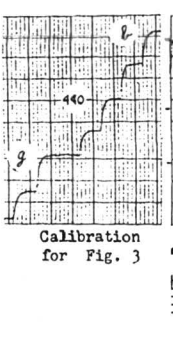


Fig. 2 – Section A (above) registered at 1 octave for pitch and at 10 mm for time.



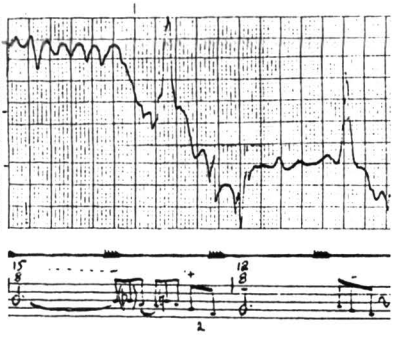


Fig. 3 – Turn at B (left) registered at ½ octave for pitch and at 25 mm for time.

(Seeger, 1957: f.n.)

https://biblioteca-digitala.ro

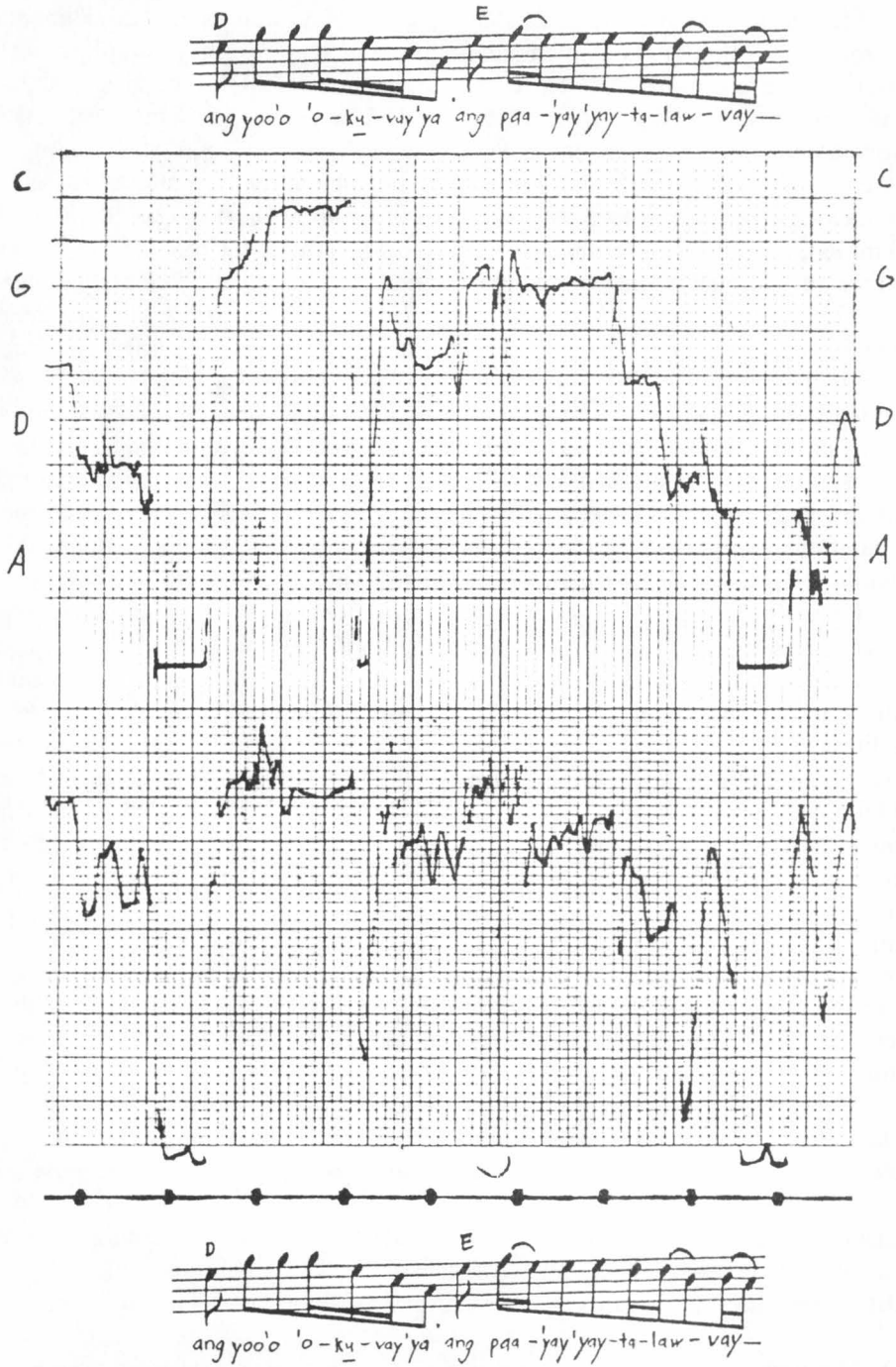
Melograful (model A) este alcătuit din trei unităţi: sursa de alimentare, analizorul frecvenţelor fundamentale (care include şi registrul amplitudinii) şi transcriitorul propriu-zis. Graficul este trasat de un vârf fierbinte, cu un balans de 50 mm, pe un sul de hârtie milimetrică lată de 64 mm, acoperită cu masă plastică, acţionată de un motor. Viteza mare de răspuns a vârfului (1/100 s) şi marja mică de eroare (0,2–0,4 mm) argumentează sensibilitatea aparatului. Un alt vârf marchează secundele sub grafic. Viteza variabilă de deplasare a hârtiei (5, 10, 25, 50 şi 100 mm/s), posibilităţile de întârziere a răspunsului vârfului (între 0,01–0,2 s) şi de utilizare a vârfurilor cu temperaturi diferite permit realizarea unei game diversificate de transcrieri, de la cele care redau aspectele generale ale unei melodii întregi, până la grafice care vizează detaliat câteva sunete. Melograful acoperă banda de frecvenţe 32–1.300 Hz (diapazonul vocal), cu posibilitatea dublării limitei superioare prin redarea înregistrării cu jumătate din viteza normală. În această bandă pot fi selectate plaje de o jumătate de octavă, o octavă, sau o octavă şi jumătate, dar există şi posibilitatea transcrierii melodiilor cu un ambitus mai mare. Graficele redau numai frecvenţa, nu şi amplitudinea, deoarece la acest prim model al aparatului, echipat cu un oscilograf cu un singur braţ, cele două componente ale sunetului nu pot fi transcrise simultan (Seeger, 1957: 64–66).

La începutul anilor '60, Seeger realizează modelul B al melografului, cu care transcrie, pentru muzicologul George List, şapte variante ale melodiei jocului *Kachina*, din folclorul indienilor Hopi (List, 1993: 5). Citǎm un fragment al uneia dintre melograme (vezi p. 48); graficul de sus indică frecvenţele, iar cel de jos, amplitudinile. Pe margine sunt marcate, ca puncte de reper, sunetele muzicale A, D, G, C, situate la interval de cvartă perfectă (List, 1993: 6). Nu insistăm asupra modelului B al melografului, deoarece analiza diagramelor şi succintele informaţii tehnice (List, 1993: 6) conduc la concluzia că singura deosebire faţă de modelul A o constituie oscilograful, care are două braţe, deci cele două grafice sunt trasate simultan. Într-un articol consacrat semnificaţiei muzicale a transcrierii, List menţionează câteva dintre problemele ridicate de modelul B al melografului: viteza de reacţie a vârfului este uneori insuficientă pentru obţinerea unei transcrieri fidele, nu se pot transcrie decât piese monofone (o singură linie melodică şi un singur interpret), iar zgomotul, emisia vocală guturală şi fundamentalele neclare fac transcrierea inutilizabilă, uneori chiar imposibilă (List, 1963: 194, 195).

Melograful model C este un analizor electronic de sunet muzical, care prelucrează şi transcrie simultan informaţia pe trei canale separate. Aparatul acoperă şapte octave, o amplitudine maximă de 40 dB şi un spectru de 15.000 Hz (Hood, 1971: 95). Detaliile tehnice şi metodologia de lucru sunt incluse într-un material redactat de Seeger, cu ajutorul inginerului Michael Moore, material prezentat în ianuarie 1970, la seminarul etnomuzicologic condus de Mantle Hood, la Universitatea Californiană din Los Angeles (UCLA)[8]. Analizorul include o multitudine de filtre

[8] Lucrarea, alături de alte materiale inedite, ne-a parvenit prin intermediul etnomuzicologului Mariana Kahane, care a participat la câteva seminarii (Kahane, 1972b : 240).

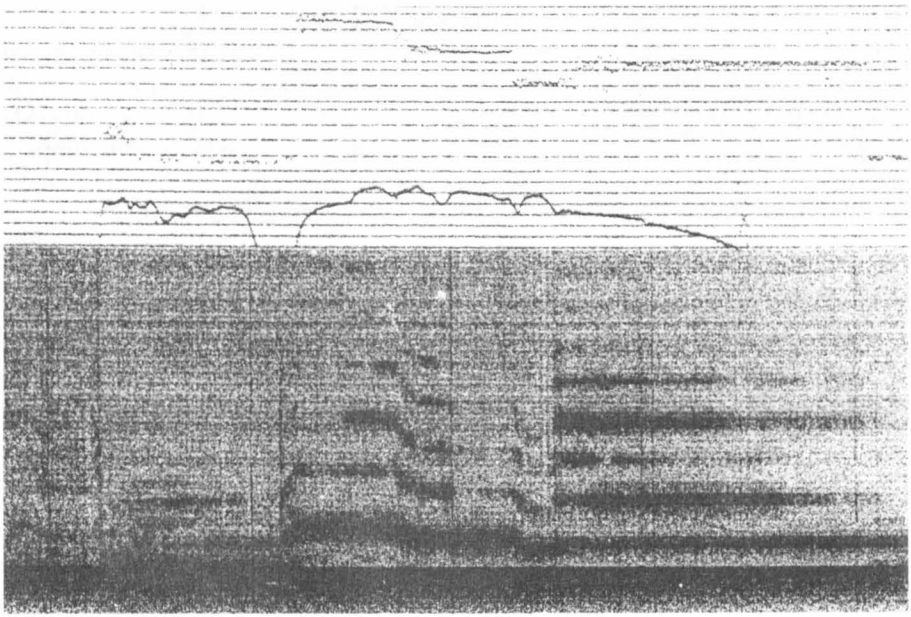
https://biblioteca-digitala.ro



(List, 1993: 7)

https://biblioteca-digitala.ro

cu reglaje automate, manuale şi puncte de test, care concură la prelucrarea sunetului. Impulsurile aplicate unui osciloscop sunt filmate pe peliculă şi apoi transpuse pe hârtie fotografică (Seeger, Moore, 1970: 2, 3). Acest melograf, realizat la UCLA, este similar ca principiu constructiv şi metodologie de lucru cu cel utilizat de Gurvin la Institutul Norvegian de Folclor din Oslo. Graficul redă patru dintre dimensiunile fizice ale sunetului: frecvenţa fundamentală, amplitudinea, spectrul armonicelor şi timpul. Practic, partea superioară a melogramei ilustrează înălţimea sunetelor (*pitch line*), la mijloc este trasată curba intensităţii (*loudness line*), iar banda inferioară prezintă timbrul (*timbre pattern*). Pentru timp sunt utilizate două tipuri de marcaje: secundele sunt reprezentate prin linii verticale care intersectează toate cele trei benzi ale graficului, iar zecimile de secundă apar în banda superioară a melogramei, ca linii orizontale întrerupte. Marja de eroare este de numai 1/100 s. Reperele ajutătoare pentru măsuri, fraze, secţiuni etc. pot fi marcate manual, chiar în cursul operaţiei de transcriere (Seeger, Moore, 1970: 2). Ilustrăm performanţele aparatului printr-o melogramă[9] care reprezintă începutul unui semnal păstoresc din Calu, jud. Bacău, cântat cu buciumul, piesă înregistrată pe discul I (KL 5799) *Columbia World Library Album* (faţa 1 b).

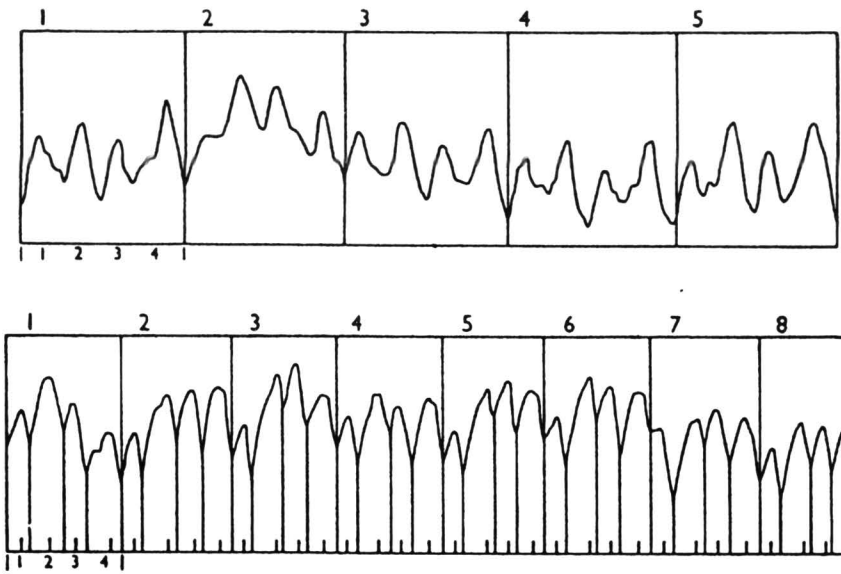


La începutul anilor '60, muzicologul ceh Dušan Holý studiază cântecele de joc cu acompaniament instrumental din Moravia şi Slovacia. Cercetarea se focalizează asupra ritmului acompaniamentului, cunoscut sub titulatura, probabil

[9] Fotografia, realizată în anul 1971, a fost trimisă de Don Addison (student participant la seminarul profesorului Hood) etnomuzicologului Mariana Kahane, care ne-a pus-o la dispoziţie.

https://biblioteca-digitala.ro

onomatopeică, *duvaj*, performat de cuplul vioară secundă – contrabas, acompaniament întâlnit şi în muzica jocurilor din Ungaria şi România (Holý, 1963: 65). Tiparul ritmic, încadrat de autor în măsură, pare a fi alcătuit din patru unităţi, a doua şi ultima accentuate: „Each bow-stroke (both down and up) regularly combines two rhythmic values with the accent on the second element. Two bow-strokes, first down, then up, correspond to a single two-four bar" (Holý, 1963: 65). Ajutat de inginerul Otakar Pokorný, Holý transcrie parametrii dinamic şi ritmic ai acompaniamentului cu un aparat danez ce pare a fi similar modelelor A şi B ale melografului american: „The Pegelschreiber machine used in these analyses is manufactured by the Danish firm, Brüel-Kjaer. It makes possible the graphical recording of changes in sound intensity under various conditions. For technical reasons, records have usually been made at a film speed of 30 mm/s. At this speed, rhythmical changes can be measured with accuracy within three-thousandths of a second. It is very important that this instrument enables us to incorporate in the record orientation signs – «bar lines». In practice it was always necessary to make two versions: one without bar lines for the purposes of accurate measurement, and one with bar lines to facilitate analysis of the first. At low speeds of writing, the recorder is unable to follow changes in dynamics, and the record becomes flat and inaccurate; at too high speed, the instrument records the most minute changes in dynamics and tracings become unintelligible. After various experiments at a film speed of 30 mm/s, it become evident that for the purposes of dynamic-rhythmic analysis the most suitable speed of writing was 200 mm/s" (Holý, 1963: 66). Marja de eroare de numai 3/1.000 s asigură o acurateţe mai mare a transcrierii comparativ cu celelalte aparate prezentate. Reproducem în continuare două diagrame ale acompaniamentului *duvaj*, însoţite de precizările aferente.



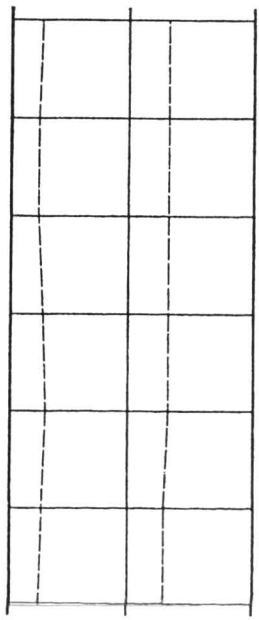
https://biblioteca-digitala.ro

„Sound intensity records of *duvaj* (second fiddle) from Eastern Slovakia (upper record) and from Central Slovakia (lower record). The numbers above the records indicate the bars, the numbers beneath mark a rhythmical values within a single bar. In the first record, beginning and end of each bar are indicated by vertical lines. In the second record, irregular sub-division within the bar is also indicated; the small lines on the lower edge of the record mark exactly the dynamic climax of each beat (*Redrawn from photographs by Miloš Budík*)" (Holý, 1963: 65). Elementele de tehnică instrumentală citate anterior, corelate cu graficele şi precizările adiacente, raportate şi la experienţa personală acumulată prin practică muzicală în mediul folcloric, probează existenţa a doar două unităţi ritmice: prima scurtă, ultima lungă. Pentru cercetătorul neavizat, formula trebuie să acopere ambele trăsături de arcuş (în jos şi în sus), încheindu-se doar când arcuşul revine în poziţia iniţială (la talon), conform normelor tehnicii instrumentale specifice muzicii savante. În muzica tradiţională, aceste constrângeri nu există. Performerul insider cântă, în cazul de faţă, întreaga formulă pe trăsătura de arcuş în jos şi o repetă, aproape identic, în sus. Variaţiile presiunii sonore sunt mai clare în graficul de sus: cu excepţia celei de-a doua secţiuni, toate unităţile lungi sunt accentuate. Conform dimensiunilor unităţilor, măsurate pe orizontală în graficul de jos, dacă am nota unitatea scurtă cu optime, cea lungă ar trebui să fie aproape cât o optime cu punct, ceea ce corespunde, aproximativ, raportului matematic 2:3, proporţiei 1 la 1½ şi formulei ritmice tip 2 + 3. Formulele ritmice ilustrate în ambele grafice sunt asimetrice, diferenţele de durate dintre unităţile inegale s-ar putea exprima prin raporturi matematice iraţionale, iar accentele, cu caracter contratimpic, marchează unităţile lungi. Încadrarea în măsura 2/4 trădează reflexe ale educaţiei muzicale occidentale.

Holý transcrie fragmentar şi câteva variante ale acompaniamentului jocului *Sedlácká* („Ţărănească"), din zona Horňácko, situată în sud-estul Moraviei, şi tratează statistic datele obţinute. Rezultatele, deosebit de importante pentru studiul nostru, relevă asimetrii constitutive, constante, la nivelul structurii ritmice, dar, din păcate, abordarea teoretică este la fel de confuză şi superficială. Autorul consideră că „măsura" este alcătuită din două „pătrimi", ultima fiind, de obicei, mai lungă (raport matematic 12:13). Cele patru unităţi ritmice reale, tratate ca diviziuni, sunt măsurate şi raportate două câte două. Raportul matematic 1:2,8 exprimă diferenţa de durată dintre primele două unităţi, în timp ce, pentru ultimele, expresia este 1:2,2. În Slovacia centrală, raporturile sunt 1:2, respectiv 2:3 (Holý, 1963: 67, 68), iar expresia matematică a tiparului ritmic ar putea fi 1 + 2 + 2 + 3. Accentele marchează, probabil, a doua şi ultima dintre unităţi. Cercetătorul precizează că aceste diferenţieri ritmice subtile, mărci ale identităţii folclorice zonale, sunt percepute şi tratate ca atare de insideri: „This uneven sub-division of the bar in different folk musics with *duvaj*-accompaniment is one of the basic elements in which they differ. The country people themselves are well able to detect these differences and to recognize unsuccessful attempts at imitation" (Holý, 1963: 68).

https://biblioteca-digitala.ro

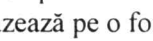
Analiza raporturilor matematice ce se stabilesc în cadrul tiparului ritmic asimetric specific zonei Horňácko (1:2,8 şi 1:2,2) pare a dovedi că unităţile scurte (prima şi a treia) sunt egale, iar cele lungi, accentuate (a doua şi a patra), sunt inegale. Aceasta este însă o iluzie matematică, determinată de încercarea de încadrare forţată în măsură a unei structuri ritmice care nu are nimic comun cu ritmica occidentală, şi constituie totodată premisa unei greşeli metodologice. Dacă muzicologul ar fi pus în relaţie toate cele patru unităţi ritmice, luând-o ca bază pe cea mai scurtă, ar fi obţinut alte trei raporturi cu valori numerice diferite, apropiate realităţii sonore. El fracturează însă formula şi lucrează cu două repere (unităţile scurte), inegale în realitate, aşa cum reiese şi dintr-un grafic care prezintă, pe verticală, şase variante de acompaniament *duvaj*.



(Holý, 1963: 67 fig. 4)

Linia verticală plină din centru delimitează cele două jumătăţi inegale ale formulei corespunzătoare raportului 12:13, iar liniile punctate despart unităţile ritmice. Pe lângă vizibila inegalitate a unităţilor scurte (prima este cea mai scurtă), diagrama evidenţiază şi o relativă egalitate a unităţilor lungi (a doua şi a patra). Într-un articol ulterior dedicat ritmului aksak, Holý repetă explicit confuziile semnalate, dar, în acelaşi timp, susţine şi ilustrează observaţiile noastre cu privire la duratele celor patru unităţi ritmice: „Dacă totuşi pornim de la egalitatea ca durată a timpilor cu soţ, accentuaţi, ai aşa-zisului acompaniament *duvaj* şi de la diversitatea timpilor fără soţ, unde cel de-al doilea e aproape inobservabil mai lung (însă, în acelaşi timp, clar) şi tot astfel dacă pornim de la schema rotunjită 1:3 la primul timp şi 1:2

https://biblioteca-digitala.ro

la al doilea timp şi dacă vom încerca să exprimăm această desfăşurare ritmică prin note, vom obţine schema  . Prima subdiviziune din cel de-al doilea timp este, aşadar, cu jumătate mai lungă decât în primul timp, ceea ce înseamnă că e foarte aproape de unul din caracterele ritmului aksak [...]. Dacă prefigurăm acest timp, obţinem pentru muzică fragmentul respectiv 17/32 – măsura de şaptesprezece treizecidoimi" (Holý, 1972: 7–8).

În plus, autorul precizează că accentele care afectează unităţile a doua şi a patra sunt egale (Holý 1972: 7). Tocmai amplasarea acestor accente nu permite încadrarea tiparului ritmic nici în măsura 2/4, nici în măsura 17/32. Din relaţionarea tuturor datelor, rezultă că acompaniamentul *duvaj*, specific cântecului de joc *Sedlácká* din zona Horňácko, se bazează pe o formulă ritmică asimetrică alcătuită din patru unităţi, trei inegale, a doua şi ultima accentuate (S L M L[10]). Expresia matematică 1 + 3 + 1,5 + 3 corespunde raporturilor 1:3, 1:1,5 şi 1,5:3. O structură ritmică similară, dar bazată pe alte raporturi, este specifică Slovaciei centrale.

Deşi informaţiile tehnice succinte şi lacunare, lipsa descrierii explicite a metodologiei de lucru, ilustrarea cu diagrame desenate şi grafice (nu cu fotografii originale), precum şi abordarea teoretică superficială şi confuză scad valoarea studiului, Holý rămâne totuşi unul dintre puţinii cercetători care intuieşte şi demonstrează rolul determinant al acompaniamentului asupra structurii ritmice a melodiilor de joc.

În ciuda aparentei obiectivităţi oferite de transcrierea neconvenţională, mijlocită, analiza posibilităţilor tehnice ale aparatelor, a metodologiei de lucru şi a melogramelor propriu-zise relevă câteva deficienţe majore:

A) Limitări tehnice

1) Calitatea înregistrării (raport semnal/zgomot, distorsiuni, variaţii de viteză etc.) influenţează acurateţea transcrierii.

2) Nu pot fi transcrise decât piese monofone. Mai mult, maşina nu poate distinge fundamentalele de armonice, deci acestea din urmă trebuie eliminate sau estompate.

3) Transcrierea fidelă necesită o bandă îngustă de lucru în domeniile frecvenţei şi amplitudinii sunetului. Variaţiile mari şi bruşte nu pot fi redate corespunzător. Maşina trebuie recalibrată, iar imaginea grafică îşi schimbă coordonatele.

B) Factori subiectivi

1) Momentele de atac şi de final ale fiecărui sunet nu pot fi identificate pe grafic cu exactitate. Delimitarea sunetelor, operaţie primordială în ritmica muzicală, trebuie realizată de cercetător, prin combinarea examinării auditive a înregistrării cu cea vizuală a melogramei. Acesta este punctul sensibil al oricărei transcrieri, indiferent de tipul acesteia: convenţională sau neconvenţională.

[10] S = scurtă; L = lungă; M = medie.

https://biblioteca-digitala.ro

2) Pentru uşurarea accesului la informaţie, pe transcriere sunt suprapuse repere obiective (caroiaj, puncte sau linii care marchează timpul standard etc.), dar şi elemente subiective, arbitrare, care reflectă prejudecăţi induse prin educaţia muzicală (bare de măsură, litere reprezentând notele muzicale sau frecvenţe, conform standardelor muzicii savante).

C) Inconveniente tangenţiale

1) Aglomerarea simbolurilor noi şi diseminarea informaţiei pe o suprafaţă apreciabilă (orizontal şi vertical) nu răspund nevoilor umane de sinteză şi concentrare punctuală şi, de aceea, transcrierile sunt greu lizibile. În plus, melogramele trebuie ulterior transpuse şi analizate de cercetător în limbajul muzicologic convenţional.

2) Manevrarea aparatelor necesită cunoştinţe temeinice în domeniile electrotehnicii, electronicii şi acusticii; de aceea muzicologul trebuie asistat de un inginer.

3) Toate operaţiile sunt dificile, orice eroare are consecinţe catastrofale asupra rezultatului final, iar timpul consumat pentru realizarea unei astfel de transcrieri este foarte mare.

În anii '40, computerul începe să fie utilizat în cercetarea muzicologică. În anul 1949, cercetătorul american Bertrand H. Bronson foloseşte un computer IBM cu cartele perforate pentru identificarea melodiilor de cântec înrudite, din folclorul britanic (Bronson, 1949). În anii '60, notaţia muzicală uzuală este convertită în limbaje algoritmice (Fortran, Mad, Algol, Snobol), în scopul analizei computerizate a datelor (Forte, 1967: 35–36). Experimentele vizează aspecte diverse; unele se referă la aplicaţii ale limbajelor formalizate (Kassler, 1963), altele studiază proprietăţile combinatorii ale structurilor intonaţionale (Howe, 1965). Se încearcă realizarea unor programe complexe pentru citirea şi analiza partiturii (Forte, 1966). Modelele matematice sunt aplicate şi teoriei muzicale (Rothgeb, 1966). Benjamin Suchoff, editorul celor mai importante volume din opera lui Bartók, experimentează indexarea tematică a melodiilor. Cu ajutorul programului *Ford-Columbia Music Representation*, elaborat de Stefan Bauer-Mengelberg, Suchoff reuşeşte să clarifice problemele editoriale ridicate de identificarea variantelor şi de erorile de clasificare existente în materialele folclorice româneşti şi sârbo-croate culese de Bartók (Suchoff, 1969: 346–351). Rezultatele demonstrează că maşina poate stoca şi procesa exact şi rapid o mare cantitate de date, depăşind performanţele tehnice ale melografului. Computerul însă nu poate intra în contact direct cu realitatea sonoră, ci doar prin intermediul unor programe. Complexitatea limbajului muzical impune programatorului stabilirea unor priorităţi şi chiar omiterea unor caracteristici ale sunetului, ceea ce afectează obiectivitatea rezultatelor analizei computerizate. Muzicologul american Bruno Nettl menţionează alte câteva probleme: „No doubt such an analysis would be exhaustive if properly programmed, but it would, in turn, have to be translated into ordinary musicological language. There is, moreover, no way of knowing whether a

https://biblioteca-digitala.ro

computer could distinguish between characteristic and noncharacteristic aspects of the music unless the programmer were able, in advance, to make the distinction himself" (Nettl, 1964: 136).

În opinia noastră, computerul nu aduce progrese majore faţă de melograf. Mai mult, intercalarea unor verigi suplimentare (codificare, stocare, procesare informaţie) între obiectul şi rezultatul cercetării se traduce prin amplificarea coeficientului de eroare. În acelaşi sens, Allen Forte punctează câteva observaţii fundamentale cu privire la viteza, exactitatea şi eficienţa analizei computerizate: „First, a serious analysis project is a difficult matter. The computer, despite its extraordinary speed, does not provide fast answers. Second, the use of the computer does not validate an analysis. Results can be wrong. The program may contain a flaw which does not show up until after having been executed a number of times. Third, a particular problem might be solved more efficiently by hand" (Forte, 1967: 37).

La începutul secolului al XXI-lea, progresele informaticii în domeniul analizei şi prelucrării sunetului sunt spectaculoase. Din păcate, transcrierea şi analiza ritmurilor folclorice nu s-au bucurat încă de atenţia specialiştilor.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Arbatsky, Yury
   1953, *Beating the Tupan in the Central Balkans*, Chicago, Illinois, The Newberry Library.
2. Bartók, Béla, Albert B. Lord
   1951, *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York, Columbia University Press.
3. Brăiloiu, Constantin
   1967, *Le rythme aksak*, în *Opere*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 235–279.
   1979a, *Schiţă a unei metode de folklore muzical*, în *Opere*, vol. IV, Bucureşti, Editura Muzicală: 31–68.
   1979b, *Despre folklorul muzical în cercetarea monografică*, în *Opere*, vol. IV, Bucureşti, Editura Muzicală: 69–92.
   1981, *Bocete din Oaş*, în *Opere*, vol. V, Bucureşti, Editura Muzicală: 195–280.
4. Bronson, Bertrand H.
   1949, *Mechanical Help in the Study of Folk Song*, în „Journal of American Folklore", nr. 62: 81–90.
5. Dahlback, Karl
   1958, *New Methods in Vocal Folk Music Research*, Oslo University Press, Oslo.
6. Fewkes, Walter J.
   1890, *On the Use of the Phonograph among the Zuni Indians*, în „American Naturalist", vol. XXIV.
7. Forte, Allen
   1966, *A Program for the Analytic Reading of Scores*, în „Journal of Music Theory", vol. X, nr. 2.
   1967, *Computer-Implemented Analysis of Musical Structure*, în *Computer Applications in Music*, Morgantown West Virginia, West Virginia University Library: 29–42.
8. Gilman, Benjamin
   1891, *Zuni Melodies*, în „Journal of American Ethnology and Archaeology", vol. I: 63–91.

https://biblioteca-digitala.ro

9. Grützmacher, M., W. Lottermoser
1937, *Uber ein Verfahren zur Trägheitsfrein Aufzeichnung von Melodiekurven*, în „Akustische Zeitschrift": 242–247.
1938, *Die Verwendung des Tonhöhenschreibers*, în „Akustische Zeitschrift": 183–196.
10. Gurvin, Olav
1953, *Photography as an Aid in Folk Music Research*, în „Norveg", vol. III: 1–16.
11. Hollý, Dušan
1963, *Instrumental and Vocal Performance of Dance Music in the Horňácko District of South-East Moravia*, în „Journal of the International Folk Music Council", vol. XV: 65–72.
1972, *Ritmul aksak în Moravia şi problemele legate de notarea lui*, în „Revista de etnografie şi folclor", nr. 1: 3–19.
12. Hood, Mantle
1971, *The Ethnomusicologist*, New York – Toronto, McGraw-Hill Book Company.
13. Howe, Hubert S.
1965, *Some Combinatorial Properties of Pitch Structures*, în „Perspectives of New Music", vol. IV, nr. 1.
14. Janáček, Leoš
1955, *O lidové písni a lidové hudbě. Dokumenty a studie*, Statni nakladatelství krásné literatury hudby a umění, Praha.
15. Kahane, Mariana
1972a, *Orientări şi aspecte ale cercetării folclorului în S.U.A. (I)*, în „Revista de etnografie şi folclor", nr. 1: 55–65.
1972b, *Orientări şi aspecte ale cercetării folclorului în S.U.A. (II)*, în „Revista de etnografie şi folclor", nr. 3: 231–248.
16. Kassler, Michael
1963, *A Sketch of the Use of Formalized Languages for the Assertion of Music*, în „Perspectives of New Music", vol. I, nr. 2.
17. List, George
1963, *The Musical Significance of Transcription (Comments on Hood „Musical Significance")*, în „Ethnomusicology", vol. VII, nr. 3: 193–197.
1993, *Stability and Variation in Hopi Song*, Philadelphia, American Philosophical Society Independence Square.
18. Metfessel, Milton E.
1928, *Phonophotography in Folk Music*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
19. Nettl, Bruno
1964, *Theory and Method in Ethnomusicology*, London, The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan Limited.
20. Obata, Jûichi, Ryuji Kobayashi
1937, *A Direct-Reading Pitch Recorder and Its Application to Music and Speech*, în „Journal of the Acoustical Society of America", nr. 9: 156–161.
1938, *An Apparatus for Direct-Recording the Pitch and Intensity of Sound*, în „Journal of the Acoustical Society of America", nr. 10: 147–149.
21. Pârvescu, Pompiliu
1908, *Hora din Cartal*, Bucureşti.
22. Rothgeb, John
1966, *Some Uses of Mathematical Concepts in Theories of Music*, în „Journal of Music Theory", vol. X, nr. 2.
23. Sachs, Curt
1965, *The Wellsprings of Music*, editor Jaap Kunst, New York – Toronto, Mc Grow-Hill Book Company.

https://biblioteca-digitala.ro

24. Seeger, Charles
1951, *An Instantaneous Music Notator*, în „Journal of the International Folk Music Council", vol. III: 103–106.
1957, *Toward a Universal Music Sound-Writing for Musicology*, în „Journal of the International Folk Music Council", vol. IX: 63–66.
25. Seeger, Charles, Michael Moore
1970, *The Model C Melograph*, manuscris.
26. Singer, Alice
1974, *The Metrical Structure of Macedonian Dance*, în „Ethnomusicology", vol. XVIII, nr. 3: 379–404.
27. Suchoff, Benjamin
1969, *Unele probleme privind folosirea maşinilor electronice de calcul la materialul etnomuzicologic al lui Béla Bartók*, în „Revista de etnografie şi folclor", nr. 5: 343–353.
28. UNESCO
1950, *Notation of Folk Music. Recommendations of the Committees of Experts convened by the International Archives of Folk Music under auspices of UNESCO*, manuscris.

Methods and Codes for Transcribing the Aymmetric Rhythm

(Abstract)

Transcriptions represent a fundamental operation which influences the result of the oral musical tradition. We present and analyze different conventional and unconventional methods and codes for graphically representing the sonorous reality.

The unmediated, direct notation and the transcription according to the tape are based on the code specific for the Western erudite music. The asymmetric folkloric rhythm, which has no correspondent in the written music, needs a special approach. Constantin Brăiloiu, Béla Bartók and Albert Lord emphasize the possibilities and the restrictions of the traditional musical notation. The experts united under the label of the International Archives of the Popular Music (IAPM) suggest an unitary system for transcription on the stave.

The anthropologist Alice Singer creates a semiotic code, not very accurate for the precise and deep research of the asymmetric rhythm.

The development of technology offers the possibility of making some unconventional transcriptions. The Czech, American, Japanese, German, Norwegian researchers use electro-mechanical, electronic and cybernetic devices in order to acquire some objective graphic representations and for the analyses of the sonorous phenomenon. Yet, the melograms have major deficiencies.

We consider that in the domain of the rhythm the system of notation created by the IAPM experts offers the ethnomusicologist a completed and accurate image, in a reasonable area and with a satisfactory graphic density.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MIJLOACE ELECTROACUSTICE ŞI METODE STATISTICE ÎN CERCETAREA ETNOMUZICOLOGICĂ A SISTEMELOR INTONAŢIONALE

NICOLAE TEODOREANU
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

1. Cercetările psihoacustice de dată foarte recentă, bazate pe experimente cu grupe de persoane şi pe măsurători acustice scot în evidenţă anumite aspecte până acum ignorate sau necunoscute ale percepţiei sonore şi muzicale. Acestea îmbogăţesc în mod substanţial cunoştinţele despre bazele morfologice ale muzicii, evidenţiind uneori limitele teoriei muzicale europene general acceptate. Muzicologii înşişi realizează măsurători acustice, în domeniul muzicilor tradiţionale (şi chiar în interpretarea partiturilor clasice), care prin corelare cu concluziile psihoacusticii s-ar putea să conducă la un moment dat la o schimbare de perspectivă asupra gândirii muzicale în general şi la o altă înţelegere a aspectelor definitorii ale unei culturi muzicale.

Astfel, spre exemplu, studiile asupra formării *imaginii auditive* dezvăluie acea facultate a auzului uman, care face ca elemente discrete din scara de înălţime să se contopească, să fie integrate printr-un proces de „fuziune" în continuumul sonor (Bregman, 1990, p. 461–478). Aceste observaţii sunt deosebit de importante în analiza şi explicarea ornamentelor şi vibratoului, cel puţin dacă ne gândim la faptul că, din acest punct de vedere, între mordent şi vibrato nu pare să existe o deosebire esenţială.

Un alt exemplu: cercetările psihoacustice, reluând vechea problematică a consonanţei intervalelor, au arătat că *principiul consonanţei*, potrivit căruia auzul nostru percepe intervalele ca fiind consonante atunci când detectează rapoarte de frecvenţă simple, este amendat de observaţia că, din punct de vedere psihofiziologic, un interval melodic trebuie să fie ceva mai mare (mergând chiar până la un sfert de ton la octavă) pentru ca impresia acustică să fie de octavă. Acest fenomen denumit *Oktavspreizung* (octava „crăcănată") se explică pe baza *principiului distanţei,* potrivit căruia auzul este mai degrabă un receptor al distanţelor dintre sunete, decât un calculator al rapoartelor de frecvenţă. Auzul este în stare să perceapă, să clasifice şi să memoreze cu mare precizie diferenţele de înălţime (Terhardt, 1976/77, p. 129–130).

Despre fenomene acustice mai puţin obişnuite şi despre posibila lor aplicabilitate la studiul diverselor culturi muzicale s-a discutat în ultimii ani

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 59–75

https://biblioteca-digitala.ro

în cadrul simpozioanelor de microtonie de la Salzburg. Pe baza descoperirilor recente ale psihoacusticii, pornind de la măsurători acustice, au putut fi evidențiate aspecte inedite privind alcătuirea și formarea sistemelor muzicale, valabile pentru culturile muzicale tradiționale. Scopul declarat al acestor întâlniri este acela de a se găsi noi tehnici de compoziție, interpretare și notație, în vederea extinderii sistemului sonor al muzicii savante europene înspre domeniul microintervalic.

Astfel, pentru muzica arabă s-a încercat compararea sistemelor teoretice cu realitatea concretă, determinată acustic, ceea ce a condus la identificarea unor microintervale foarte frecvente, precum tonul foarte mare în raport de frecvență 8/7, a cărui origine nu poate fi explicată pe baze pitagorice ori natural-diatonice (Gonzales, 1993, p. 280–282).

În privința sistemului muzical de tip Sléndro, întâlnit în muzica pentru gamelan din Indonezia, care reunește ciudata împărțire temperată a octavei în 5 intervale cvasiegale cu un cadru de tip modal-natural, dat de intervalele: octavă, cvartă, cvintă, s-au făcut mai multe referiri (Hesse, 1993, Fricke, 1993, p. 227–233), care converg spre ideea că pentru explicarea acestui sistem muzical trebuie îmbinat *principiul consonanței* cu cel al *distanței,* idee formulată deja în 1958 (Husmann, apud Hesse, 1993, p. 252–253), dar reluată, confirmată și dezvoltată pornind de la măsurătorile acustice sus-amintite ale cercetătorului E. Terhardt. Un aspect aparte al problemei *distanță* este descris de Belaiev (1963, p. 4), care identifică, pentru instrumentele de suflat și cu coarde populare, „distanțe liniare egale [la nivelul dimensiunii fizice a instrumentului, *n.a.*] ce corespund unor intervale acustic inegale", ceea ce autorul numește *„temperanță metrică"*.

Din toate aceste cercetări, un lucru pare a fi clar: nu se poate vorbi la modul general despre o singură muzică, incluzând aici, pe lângă muzica cultă europeană, muzica indiană, chineză, arabă, africană, muzica greacă antică, diversele tradiții muzicale folclorice etc., ci trebuie vorbit despre o multitudine de muzici. Aceasta fiindcă, în pofida bazelor psihofiziologice ale auzului probabil comune întregii umanități, diferențele, cel puțin la nivelul sistemelor intonaționale ale culturilor muzicale, sunt atât de mari, încât trebuie să ne facă să ne gândim la limbi sau dialecte muzicale diferite (ca să folosim termenul lui Bartók) și poate chiar la sisteme de gândire muzicală deosebite. Diversele tradiții muzicale ale lumii sunt ireductibile unele la altele; ele „constituie ontologii alternative", după termenul lui Aurel Stroe (1983). Așa stând lucrurile, devine discutabilă însăși subînțeleasa suveranitate absolută asupra altor culturi muzicale ale lumii a modelului gândirii muzicale culte apusene, care se sprijină pe constructul mental tonal-temperat, considerat a avea o valabilitate universală, deși prezența sa reală se face simțită într-un spațiu cultural extrem de restrâns din punct de vedere geografic (vestul Europei), istoric (doar din anul 1691, când Werkmeister și-a publicat celebrul tratat despre temperanță – v. Urmă, 1982, p. 489) și chiar social (în general stratul social „cultivat").

https://biblioteca-digitala.ro

În domeniul psihologiei cognitive s-a impus de la mijlocul anilor '70 aşa-numita *teorie a schemei,* care se referă la existenţa unor unităţi fundamentale ale cunoaşterii, în care sunt stocate în mod abstract şi stereotip cunoştinţe verbale şi nonverbale, experienţe şi judecăţi. Prin *schemă* se înţeleg corelaţiile tipice pe care le facem în mod spontan în legătură cu un anumit domeniu al realităţii, fie el obiect concret, stare de fapt sau situaţie socială. O *schemă* conţine locuri deschise („slots"), care cer informaţii mai precise. Spre exemplu, pentru *schema* „accident", informaţiile aşteptate sunt: cauza, victima, vinovat etc. *Schema* este dobândită prin experienţă şi educaţie, colectivă şi are specific cultural (Caspari, 1995, p. 96–99). În domeniul muzicii europene culte, sistemul temperat, şi nu numai el, reprezintă o asemenea *schemă* a percepţiei, un stereotip, format intuitiv şi, pentru cei trecuţi prin educaţia muzicală, intens consolidat teoretic şi practic.

O schimbare posibilă şi necesară în mentalitatea muzicologului şi mai ales a etnomuzicologului ar trebui să aducă adevărata „lărgire a sensibilităţii muzicale faţă de muzica folclorică şi extra-occidentală" (Brăiloiu, 1969), dar care nu ar fi posibilă printr-o abordare de tip sincretic, ci în sensul acceptării reale a existenţei altor limbi muzicale, a altor scheme ale percepţiei muzicale şi eventual a învăţării lor ca atare. O asemenea deschidere ar fi profitabilă atât pentru muzicologie şi etnomuzicologie, cât şi pentru creaţia muzicală modernă, aflată de câteva decenii într-un adevărat impas de limbaj.

2. În etnomuzicolgia românească, cercetarea în domeniul sistemelor intonaţionale s-a rezumat la clasificări generalizatoare şi totodată simplificatoare: sunt cunoscute sisteme de tip „tonice" (pentatonice şi prepentatonice), de tip modale („cordale", precum tetracordale şi pentacordale) şi uneori tonal-temperate. Despre natura acestor sisteme, despre calitatea lor microtonală, dacă aceasta există, s-a vorbit foarte puţin, a fost doar uneori observat faptul că anumite intervale ar suna aşa-zis „netemperat".

Cauzele pentru care nu s-a încercat o sistematizare mai fină a sistemelor intonaţionale, dincolo de aceste aspecte generale, sunt următoarele:

- de ordin tehnic: lipsa generală a aparaturii pentru analiza electroacustică a melodiilor;
- de ordin metodologic: lipsa metodei de investigare a detaliilor intonaţionale. Spre exemplu, cu ajutorul unui melograf creat de Charles Seeger au fost realizate în 1969–1970, la Institutul de Etnomuzicologie al Universităţii din Los Angeles, melogramele a trei doine, care, fiind extrem de întinse ca suprafaţă şi de detailate, nu au putut fi interpretate (Kahane, 1972, p. 62–63);
- de mentalitate: în primul rând prin desconsiderarea realităţii microtonale şi microintervalice, care a fost tratată ca întâmplătoare, lipsită de constanţă şi nesemnificativă. În acest fel îşi spune cuvântul educaţia muzicală, realizată în conservatoare, care impune gândirea temperată ca singurul cod valabil al percepţiei muzicale. Potrivit acestuia, un exemplu muzical aparţinând unei alte

https://biblioteca-digitala.ro

tradiții decât celei culte europene va fi totuși asimilat și clasificat prin reducere la singura schemă sonoră cunoscută: dispoziția sunetelor în clase de resturi modulo 12. În plus, pentru explicarea sistemelor muzicale de tip pentatonic și prepentatonic s-a recurs deseori tot la un model importat din teoria altor tradiții muzicale (chineză, antică grecească): șirul cvintelor și cvartelor. Irelevanța acestor teorii pentru folclorul românesc poate fi ușor dovedită, dacă se recurge la acel martor mai obiectiv, care este analiza acustică. Cât despre microinterval, persistă încă ideea, că acesta este un interval care sună „fals", fals desigur în raport cu o schemă total inadecvată muzicii abordate.

3. În ceea ce privește propria cercetare, s-a pornit de la următoarele premise:

- s-a observat în mod intuitiv în folclorul muzical românesc prezența unor structuri intonaționale, care nu pot fi incluse în nici una dintre schemele sistemelor sonore acceptate în mod obișnuit;
- în zilele noastre a fost dezvoltată o tehnologie foarte avansată și suficient de flexibilă, care ne permite realizarea unor analize mai precise ale intonației muzicale și beneficiem de posibilități algoritmice de prelucrare a datelor rezultate din analize, care uneori sunt foarte numeroase;
- concluziile cercetărilor recente de psihoacustică ne-ar putea furniza informații semnificative în încercarea de interpretare a datelor de analiză;
- este de așteptat faptul că îmbinarea dintre măsurătorile acustice și rezultatele psihoacusticii împreună cu datele teoriei muzicale locale – dacă există – vor duce la concluzii interesante, care țintesc relevarea unor particularități încă necunoscute sau insuficient luate în seamă ale gândirii muzicale general-umane (aspecte psihoantropologice) și reliefarea unor constante ale expresiei și gândirii muzicale dintr-un anumit spațiu cultural, mai restrâns sau mai larg (aspecte etnologice).

Cercetarea pe care o întreprindem pleacă de la o atitudine radicală, de refuz al oricărei prejudecăți, al oricărei scheme teoretice *a priori* privind alcătuirea sistemelor intonaționale, care ar putea conduce la interpretări inexacte sau eronate și la reluarea unor stereotipuri de gândire și limbaj. Ceea ce urmărim este de a porni în interpretarea sistemelor muzicale chiar de la realitatea sonoră, determinată cât se poate de obiectiv prin analize acustice, pentru ca ulterior, în etapa interpretării datelor, să includem și rezultatele cercetărilor contemporane de acustică. La interpretarea datelor nu ne putem folosi din păcate și de datele teoriei muzicale proprii muzicii analizate (dinăuntru), deoarece folclorul muzical, fiind o cultură absolut orală, nu beneficiază de o astfel de teorie, cum este cazul altor muzici tradiționale (indiană, chineză, arabă, bizantină etc.).

4. Prezentăm în continuare datele concrete ale unei asemenea analize. În nevoia de definire a metodei de lucru și pentru a avea o limită cantitativă a materialului muzical asupra căruia aplicăm metoda, ne-am oprit la genul cântecului

https://biblioteca-digitala.ro

propriu-zis de „origine veche" (Bartók, 1913, p. V) din zona Bihorului. Am ales muzica vocală, deoarece este de presupus că aceasta redă în modul cel mai direct, prin lipsa oricărui intermediar instrumental, gândirea muzicală. Analizăm cântecul din Bihor pentru calitatea sa de a fi relativ unitar, în vederea identificării, în final, a unei categorii generale a intonației muzicale şi, în raport cu aceasta, a tipurilor particulare, care țin de stilul unui interpret, sau de caracteristicile unei melodii.

Cercetarea, aflată încă în curs, se opreşte asupra a 75 de cântece propriu-zise din Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu", culese între anii 1957 şi 1974 în 16 localități, de la 34 de informatori. În cele ce urmează prezentăm metoda de lucru şi aplicarea acesteia la un exemplu muzical.

Studierea semnalului sonor şi prelucrarea statistică ulterioară a rezultatelor analizei s-au desfăşurat în Laboratorul Electroacustic al Comisiei de Analiză a Sunetului (*Kommission für Schallforschung*) al Academiei de Ştiință din Viena, cu ajutorul stației computerizate de lucru „S_TOOLS" (*Integrated Work Station for Acoustics, Music, Speech, and Signal Processing*), versiunea 5 şi cu ajutorul programului de prelucrare statistică „STAT", realizat în colaborare cu tehnicianul laboratorului electroacustic, Anton Noll.

Analiza propriu-zisă a unei melodii se desfăşoară în trei etape:

a. Fiecare cântec a fost împărțit în rânduri melodice. Pentru fiecare rând melodic a fost calculat – cu ajutorul algoritmelor implementate în „S_TOOLS": *Simplified Inverse Filter Tracking* (algoritm după Markel şi Gray, 1976, apud Lubej, Emil, 1987, p. 131) sau *Harmonik Grid* – şirul de fundamentale (format din 400–4000 de valori numerice), care corespunde profilului melodic. În primul grafic (vezi anexa, fig. 1), şirul sunetelor fundamentale – reprezentat pentru prima strofă melodică – este însoțit de forma de undă, care indică evoluția intensității în raport de timp.

b. Şirul de fundamentale a fost apoi cuantizat printr-o sită de 2–5 hertzi cu ajutorul programului „STAT", după care a fost calculată frecvența de apariție pentru fiecare clasă, fără a se ține cont de factorul timp, obținându-se astfel o distribuție a frecvențelor de apariție, o histogramă (vezi anexa, fig. 2). Această histogramă este plurimodulară, ulterior ea a trebuit să fie împărțită în module separate. Vârfurile insignifiante au fost eliminate printr-un proces de interpolare. S-a plecat de la valoarea cea mai frecventă, considerată primul modul, şi au fost asimilate acestui modul valorile învecinate mai puțin frecvente (care se găsesc în limitele unui anumit interval precizat), fixându-se astfel limita de jos şi cea de sus a primului modul. În acelaşi fel, clasele rămase au fost atribuite următoarelor module. Pornind de la premisa, că fiecare modul obținut corespunde întrucâtva unei curbe normale de distribuție (*clopotul lui Gauss*), a fost calculată valoarea medie pentru fiecare modul, care poate fi considerată valoarea de înălțime a sunetului propriu-zis căutat. Ca rezultat al acestei etape a analizei, a fost obținută o

https://biblioteca-digitala.ro

înşiruire de valori medii (în hertzi şi în cenţi) cu deviaţia standard şi frecvenţa de apariţie corespunzătoare. Valorile medii corespund scării de înălţimi, valabile pentru rândul melodic respectiv (algoritm după E. Lubej, 1987, p. 131–133). La distribuţia automată a claselor de frecvenţe în module au apărut anumite probleme în ceea ce priveşte vibratoul şi ornamentele, care vor fi discutate separat.

c. Valorile obţinute în etapele precedente au fost recalculate şi sintetizate, pentru a avea o mai mare relevanţă şi pentru a permite un studiu comparat al melodiilor din eşantionul selectat, în vederea realizării în final a unui tablou general al sistemelor intonaţionale, valabil pentru genul muzical din zona studiată. (Pentru rezultatul analizei unui cântec vezi anexa, fig. 3).

- În partea de sus a tabelului se găsesc valorile medii de înălţime în cenţi (**cent**), dispuse în scară ascendentă pe verticală, calculate pentru fiecare bloc de rânduri melodice, un astfel de bloc fiind format din toate rândurile melodice simetrice (care au acelaşi profil melodic). În cazul de faţă, sunt reprezentate trei structuri de înălţime (denumite a, b, c), corespondente celor trei blocuri de rânduri melodice ale cântecului. Urmează: intervalele (**intv**.), ca diferenţe de înălţime între două valori în cenţi consecutive, ponderile (**pond.**), în procente, calculate ca valori medii ale frecvenţelor de apariţie pentru sunete aflate în poziţii simetrice (acestea arată importanţa fiecărui sunet), deviaţiile standard (**dv.st**), calculate tot ca valori medii (ele indică gradul de stabilitate a unei înălţimi sau – dacă este cazul – amplitudinea vibratoului), înălţimile în scară temperată (**înalt**) şi gradele de înălţime (**grad**). În calcularea valorilor de înălţime în cenţi, apoi în scară temperată cu grade de înălţime, s-a urmărit aplicarea *principiilor notaţiei relative* (Paula Carp, 1960), cu scopul de a facilita compararea sistemelor intonaţionale identificate în diverse melodii. Astfel, scările de înălţime obţinute (**cent**) au fost comparate cu o scară ideală de înălţime (fixată pentru fiecare cântec în parte după datele sale caracteristice), care ar avea, de exemplu, pentru structura de tip „pentatonic 4", frecvent întâlnită în melodiile analizate, valorile: 0, 200, 500, 700, 900 cenţi, respectiv înălţimile (**înalt**): 0, (pentru sunetul **re**), 2, 5, 7, 9 semitonuri temperate, cu gradele de înălţime (**grad**) 0. Dacă apar diferenţe însemnate, s-a procedat la deplasarea scării de înălţime a blocului de rânduri melodice pentru a o face să corespundă cât mai bine scării ideale de înălţimi. Gradele de înălţime, raportate la semitonul temperat, sunt în număr de cinci: foarte jos (–2), jos (–1), normal (0), sus (+1), foarte sus (+2). Este evident că reducerea scării intonaţionale la sistemul temperat (nuanţat însă prin gradele de înălţime) este un artificiu al cărui scop nu este altul decât acela de a se putea realiza o corelare cu transcrierea muzicală, care premerge (şi eventual succede) acest demers analitic.

https://biblioteca-digitala.ro

- Urmează „schema intonaţională a cântecului" (**abc**), formată din: valorile medii de înălţime în cenţi (**cent**), înălţimile în scară temperată (**înalt**) gradele de înălţime (**grad**), cu precizarea notelor. Calculul valorilor medii de înălţime permite pentru anumite sunete mai multe ipostaze intonaţionale, aceasta deoarece diferenţele de înălţime ale aceluiaşi sunet în diferite blocuri de rânduri melodice sunt atât de mari (depăşesc limita fixată la 20 cenţi), încât s-a considerat fără sens să se calculeze o medie a lor, dimpotrivă, este de bănuit, că acelaşi sunet posedă funcţiuni diferite în rânduri melodice deosebite. Spre exemplu, sunetul **re** are valoarea – 40 cenţi, care vine din al doilea bloc al rândurilor melodice (**b**), în timp ce valoarea – 7 cenţi provine din primul (**a**) şi din al treilea (**c**) bloc. Lipsesc din „schema cântecului": intervalele (**intv.**), acestea neavând sens într-o scară de înălţimi, care are mai multe ipostaze intonaţionale pentru fiecare sunet, ponderile (**pond.**), care nu ar putea fi calculate ca valori medii pe baza unor valori relative, având sisteme de referinţă diferite (datele primare sunt în procente) şi deviaţiile standard (**dv.st**), care, ca valori medii generale, ar fi lipsite de semnificaţie.
- În final, sunt prezentate valorile medii de înălţime în cenţi (**cent**), intervalele (**intv.**), ponderile (**pond.**), deviaţiile standard (**dv.st**), înălţimile în scară temperată (**înalt**) şi gradele de înălţime (**grad**) pentru fiecare rând melodic În parte. Valorile de înălţime au fost după caz deplasate în sus sau în jos, prin comparare cu structura blocului de rânduri melodice corespondent (ţinându-se cont şi de pondere, care indică importanţa sunetului), urmărindu-se astfel o maximă corelare între rândul melodic şi blocul rândurilor melodice. Astfel, rândurile melodice simetrice au fost corelate între ele, făcându-se în acest fel abstracţie de eventuala deplasare „accidentală" a melodiei în sus sau în jos în cazul în care intepretul urcă sau coboară. Procedeul este analog cu ceea ce realizează în mod automat, uneori inconştient, un transcriitor, atunci când foloseşte aceleaşi note, deşi cântecul schimbă treptat registrul sonor.

5. În determinarea statistică a valorilor de înălţime în hertzi şi în cenţi pe baza şirului de sunete fundamentale s-a pornit de la premisa că fiecărui sunet căutat îi corespunde o zonă bine definită şi uşor de izolat în cadrul scării continue de înălţimi. În realitate, însă, această condiţie nu este totdeauna împlinită; apar anumite probleme datorate vibratoului şi ornamentelor:

a. Vibratoul apare deseori pe sunetele lungi. În cadrul tipului de construcţie cel mai obişnuit al cântecului propriu-zis din Bihor, în care strofa melodică este formată din trei rânduri melodice, pe silaba a patra a rândului doi melodic, pe nota **si**, apare un sunet foarte lung (pentru această observaţie şi pentru următoarele, vezi anexa, fig. 4). În general, vibratoul cuprinde un ambitus de maxim 240 cenţi şi are o rată cuprinsă între 4,5 şi 7 vibraţii pe secundă. În privinţa vibratoului trebuie făcute următoarele remarci:

https://biblioteca-digitala.ro

- Vibratoul împarte sunetul în histogramă în două clase diferite de frecvență, deci unui sunet vibrat îi corespund două module. Aceasta se explică prin faptul că o vibrație de tip sinusoidal presupune o viteză mult mai mică la elongația maximă decât la punctul zero, astfel încât la elongația maximă pozitivă și la cea negativă a vibratoului se aglomerează valori de frecvență, în timp ce la punctul zero acestea sunt mult mai puține. După experimentele lui Johan Sundberg (1987, p. 170–172), noi percepem într-un vibrato exact sunetul care corespunde valorii medii. Așadar, cele două module trebuie reunite.
- În multe exemple s-a observat că limita inferioară a vibratoului corespunde înălțimii aceluiași sunet în ipostază nevibrată. Altfel spus, dintre cele două module ale unui sunet vibrat, cel de jos coincide cu modulul unui sunet nevibrat (în exemplul dat, sunetul **si** nevibrat are circa 400 hertzi, iar **si** cu vibrato este cuprins între aproximativ 400 și 440 hertzi) În concluzie, se poate spune că un sunet vibrat este mai înalt decât un sunet nevibrat.
- În diagrama la care ne referim, se poate observa, că sunetul **si** (cuprins între aproximativ 400 și 440 hertzi) este vibrat, în timp ce sunetul **sol** (de circa 310–320 hertzi) rămâne nevibrat. De aici se poate concluziona că producerea vibratoului în anumite locuri se realizează deliberat și în mod conștient. Este probabil un semn de virtuozitate, recunoscut de colectivitate, a ține un sunet intens vibrat și foarte lung. De asemenea, ar putea fi o caracteristică a cântecului din Bihor.
- În următoarea diagramă, în histogramă (vezi anexa, fig. 5), modulele se amestecă între ele din cauza unui vibrato foarte mare. În imagine se poate observa cât de mare este extinderea unui vibrato și în ce măsură se suprapun două sunete alăturate. În acest caz, sunetele nu pot fi separate unele față de altele. Ca urmare s-a recurs la un procedeu automatizat de „netezire" a curbei melodice, operațiunea matematică constând în rotunjirea unei valori pe baza mediei aritmetice între această valoare, precedenta și următoarea. În acest mod a fost redusă amplitudinea vibratoului. În următoarea diagramă, care arată urmarea procesului de „netezire" (vezi anexa, fig. 6), sunetele pot fi ușor izolate. Prin aceast procedeu, deviația standard este micșorată artificial și, implicit, își pierde semnificația. Valabilitatea metodei este verificată prin intermediul *sitei armonice,* subrutină a stației de lucru „S_TOOLS", cu ajutorul căreia au fost introduse în spectrogramă niște linii-reper, ce corespund scării teoretice de verificat.

b. Ornamentele ridică analistului o nouă problemă: în următoarea diagramă (vezi anexa, fig. 7), pentru un rând melodic din prima strofă pot fi identificate patru sunete (**la, sol diez, fa diez, mi**), în timp ce pentru rândul melodic simetric din a patra strofă doar trei (**sol diez, fa diez, mi**). Dificultatea de a despărți sunetele **la** de **sol diez** în ultimul caz constă în faptul că intonația ambelor sunete nu este stabilă. De asemenea, mordentul

https://biblioteca-digitala.ro

(ceea ce înseamnă alternanţa rapidă a unui sunet cu altul învecinat), care apare în prima strofă între sunetele **la** şi **sol diez**, devine în a patra strofă un real vibrato pe sunetul **sol diez** (adică un singur sunet modulat). În ultimul caz, deci, ambele sunete s-au contopit. O asemenea ambiguitate – pe de o parte două sunete învecinate, pe de alta unul singur, cu o mare oscilaţie a intonaţiei – evidenţiază un aspect al ornamenticii, ce merită să fie studiat separat.

Un caz similar este indicat de George List (1974, p. 367–368) în analiza cu ajutorul unui melograf a unui cântec de leagăn în idiş. Aici se arată prezenţa unei ambiguităţi asemănătoare pentru un sunet instabil cuprins între nivelele de înălţime **fa diez** şi **sol**, redat în transcrierea autorului ca sunet **sol**, potrivit unei interpretări „culturale": cel care transcrie este familiarizat cu stilul muzical respectiv; de asemenea în acelaşi studiu, este observat un sunet instabil, care este interpretat de către un transcriitor ca un mordent superior, de către altul ca un „vibrato exagerat".

În analiza noastră, această ambiguitate a putut fi rezolvată doar prin opţiunea de reducere la un singur sunet. Întrebarea rămâne însă valabilă: ce auzim de fapt, un sunet modulat sau două sunete distincte? Iar problema de fond este: unde se află graniţa între vibrato şi ornament? În concluzie, se mai poate observa că problema ornamentelor nu poate fi optim rezolvată deocamdată cu ajutorul acestui tip de analiză statistică.

6. Metodele statistice pentru analiza intonaţiei au marele avantaj de a permite cercetarea unei mari cantităţi de material muzical într-un timp optim. În stadiul actual al cercetării, procesul de analiză nu este complet automatizat, mai ales din cauza necesităţii de a interveni prin decizie în privinţa vibratoului şi a ornamentelor. Pentru aceasta, analistul trebuie să cunoască materialul şi să aibă în vedere anumite modele de interpretare „culturală" a realităţii sonore. Pe de altă parte, prin rezolvarea problemei vibratoului cu ajutorul procesului de „netezire" a amplitudinii acestuia, devine deja imaginabilă automatizarea completă a analizei şi, prin aceasta, realizarea pentru melodiile solistice a unui vechi ideal al cercetării etnomuzicologice: transcrierea muzicală automată.

Analiza prezentă se rezumă la a selecta sunetele mai importante. În mod intenţionat a fost identificat acelaşi număr de sunete în rândurile melodice simetrice, dar, prin aceasta, sunetele care apăreau doar într-un singur rând melodic sau în câteva nu au putut fi luate în consideraţie. De asemenea, sunetele cu o foarte mică frecvenţă de apariţie nu au fost observate, între acestea adesea şi ornamentele. (Ornamentele vor fi în continuare analizate pe baza transcrierii muzicale.) Un dezavantaj al acestui tip de analiză, care operează în sincronie, constă în imposibilitatea de a observa intervalele în contextul lor, în diacronie.

Cercetarea prezentă urmează să fie continuată prin realizarea unei clasificări a sistemelor intonaţionale, eventual tot cu ajutorul unei metode statistice, precum *analiza cluster*. Astfel, se va putea obţine o imagine generală a sistemelor intonaţionale ale cântecului propriu-zis din zona Bihor.

https://biblioteca-digitala.ro

ANEXĂ

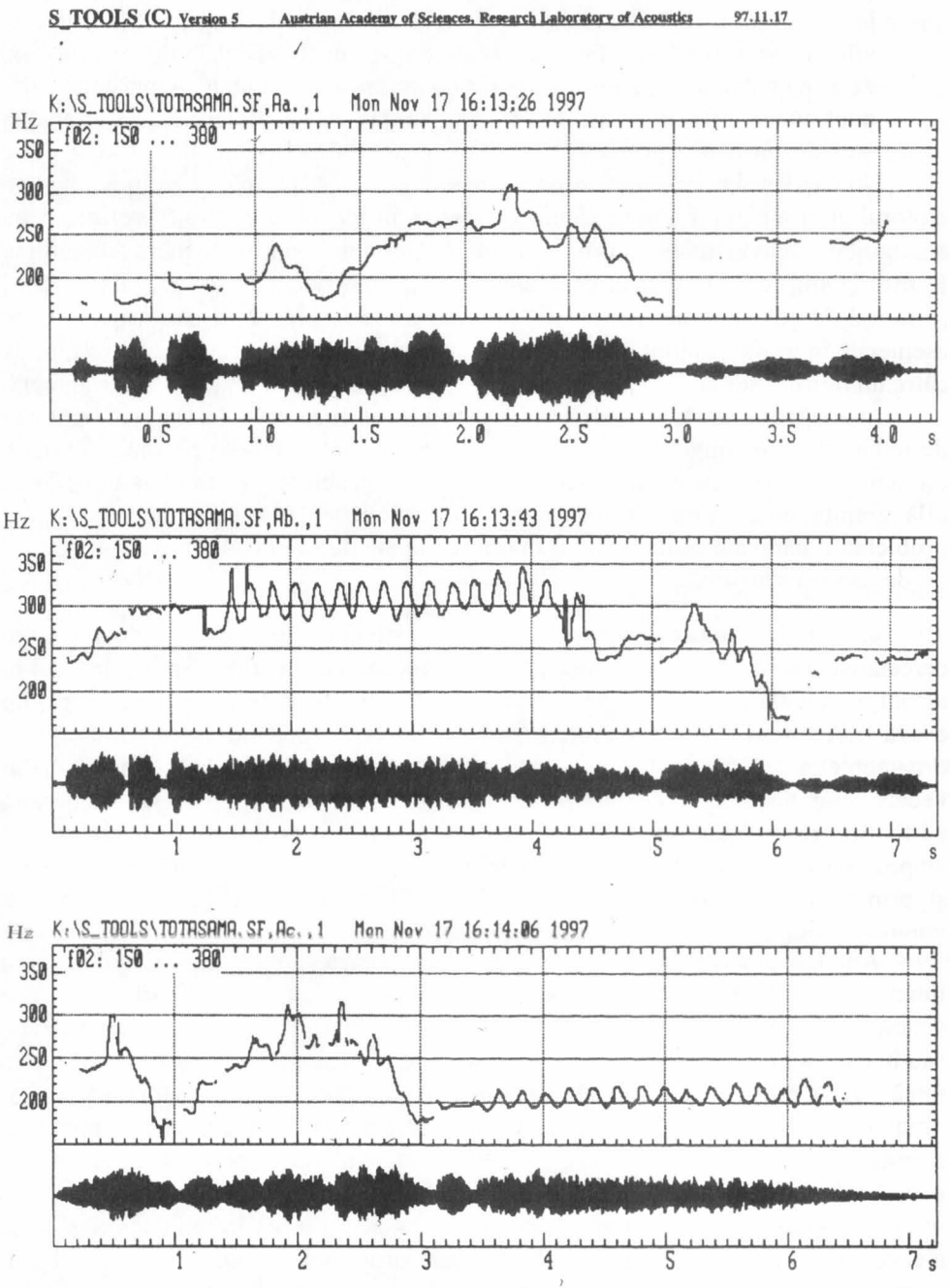


Fig. 1

https://biblioteca-digitala.ro

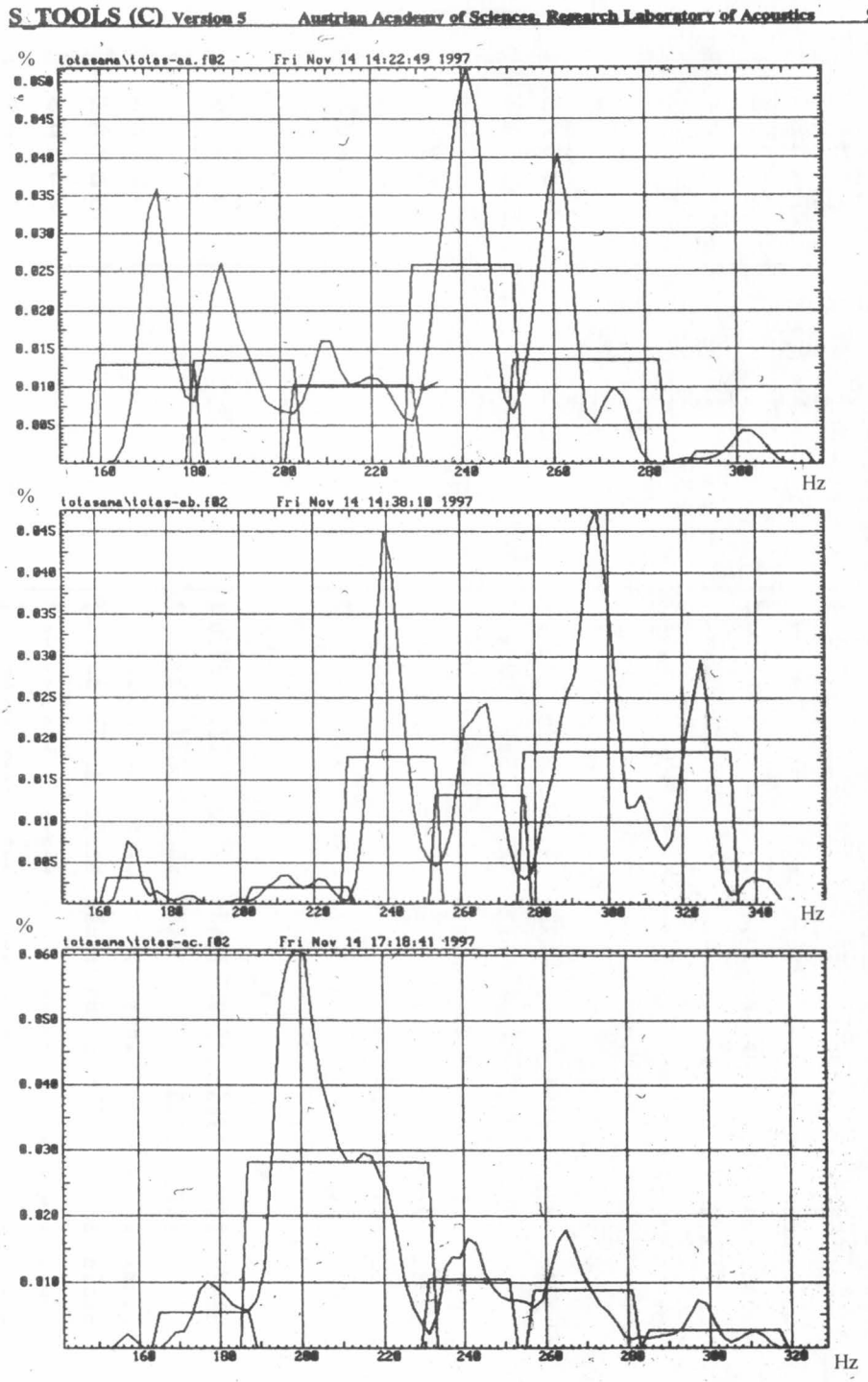


Fig. 2

https://biblioteca-digitala.ro

Tota asa ma bate gându

	cent	intv	pond	dv.st	înalt	grad
a	-9		14	92	0	0
	186	196	20	88	2	-1
	363	177	12	79	4	-2
	510	147	36	65	5	0
	700	190	14	70	7	0
	921	222	2	52	9	1

	cent	intv	pond	dv.st	înalt	grad
b	-40		3	79	0	-2
	506	546	23	76	5	0
	697	192	17	75	7	0
	920	223	52	137	9	1

	cent	intv	pond	dv.st	înalt	grad
c	-5		6	84	0	0
	235	240	61	147	2	2
	511	276	14	79	5	1
	701	190	11	72	7	0
	897	196	3	60	9	0

	cent	înalt	grad	nota
abc	-40	0	-2	re
	-7	0	0	
	186	2	-1	mi
	235	2	2	
	363	4	-2	fa
	509	5	0	sol
	699	7	0	la
	897	9	0	si
	921	9	1	

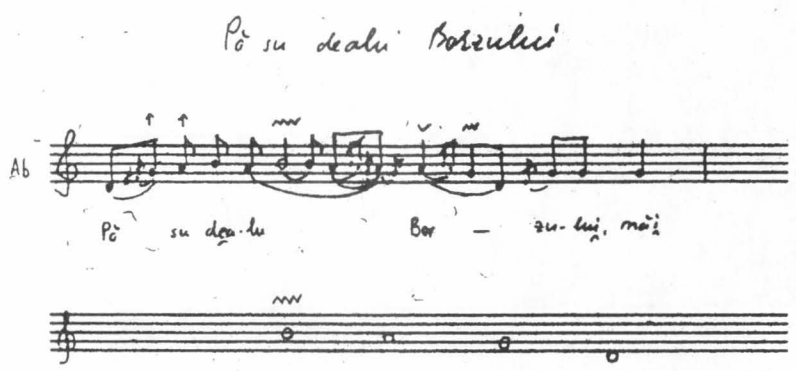
	cent	intv	pond	dv.st	înalt	grad
aa	-18		16	73	0	-1
	146	164	16	105	1	2
	358	212	14	116	4	-2
	550	192	31	69	5	2
	700	150	23	81	7	0
	944	244	2	46	9	2
ba	-25		14	116	0	-1
	207	232	19	67	2	0
	353	146	11	83	4	-2
	510	157	36	62	5	0
	694	184	16	57	7	0
	926	232	2	55	9	1
ca	0		14	85	0	0
	183	183	25	91	2	-1
	347	164	10	68	3	2
	510	163	39	85	5	0
	722	212	10	110	7	1
	1012	290	3	99	10	1
da	-33		10	100	0	-2
	168	201	23	111	2	-2
	374	206	15	85	4	-1
	510	136	37	73	5	0
	682	172	16	85	7	0
	993	301	1	34	10	0
ea	-10		13	79	0	-1
	201	211	19	103	2	0
	383	182	13	67	4	-1
	510	127	41	61	5	0
	721	211	9	48	7	1
	992	271	2	52	10	0
fa	11		17	116	0	1
	209	198	18	66	2	0
	377	168	14	71	4	-1
	500	123	36	60	5	0
	697	197	12	81	7	0
	866	169	2	36	9	-2
ga	-10		18	109	0	-1
	187	197	21	68	2	-1
	363	176	12	71	4	-2
	495	132	30	52	5	0
	703	208	13	49	7	0
	818	115	2	44	8	1
ha	25		10	54	0	1
	203	178	21	91	2	0
	362	159	8	69	4	-2
	510	148	38	54	5	0
	682	172	12	52	7	-1
	874	192	3	46	9	-1

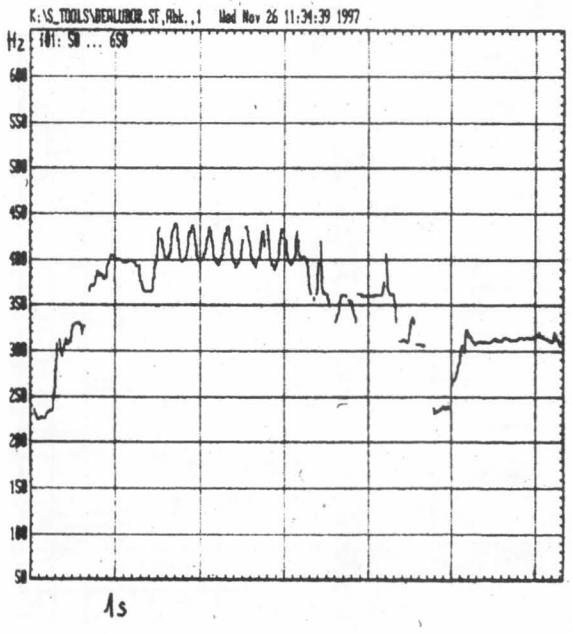
	cent	intv	pond	dv.st	înalt	grad
ab	-83		2	45	-1	1
	521	604	23	65	5	1
	685	164	17	69	7	-1
	920	235	53	160	9	1
bb	-55		3	97	-1	2
	500	555	20	67	5	0
	681	181	14	54	7	-1
	920	239	54	160	9	1
cb	-35		3	83	0	-2
	518	553	19	79	5	1
	690	172	15	101	7	-1
	920	230	55	137	9	1
db	-49		3	70	0	-2
	509	558	19	73	5	0
	697	188	19	83	7	0
	920	223	55	133	9	1
eb	-56		2	74	-1	2
	494	550	25	79	5	0
	690	196	17	77	7	-1
	920	230	52	131	9	1
fb	-29		3	100	0	-1
	482	511	23	69	5	-1
	722	240	17	71	7	1
	920	198	51	126	9	1
gb	-41		3	72	0	-2
	501	542	26	80	5	0
	707	206	18	58	7	0
	920	213	48	108	9	1
hb	26		3	88	0	1
	520	494	26	97	5	1
	707	187	21	87	7	0
	920	213	49	139	9	1

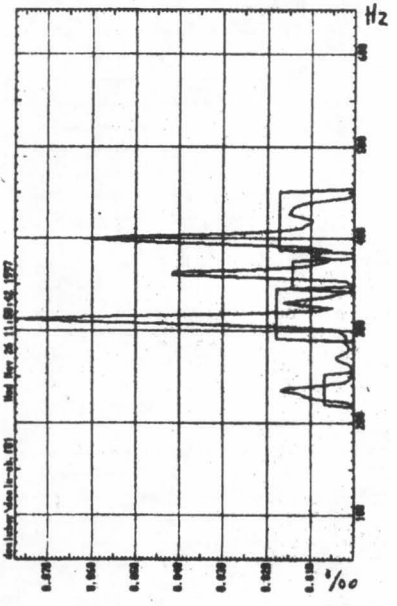
	cent	intv	pond	dv.st	înalt	grad
ac	-22		7	97	0	-1
	220	242	65	164	2	1
	499	279	12	74	5	0
	669	170	11	71	7	-2
	868	199	4	85	9	-2
bc	-8		6	103	0	0
	220	228	61	159	2	1
	504	284	15	85	5	0
	646	142	10	66	6	2
	863	217	4	99	9	-2
cc	-75		6	69	-1	1
	220	295	62	193	2	1
	487	267	15	83	5	-1
	656	169	14	92	7	-2
	850	194	3	60	8	2
dc	-23		5	108	0	-1
	220	243	60	104	2	1
	508	288	12	81	5	0
	711	203	12	77	7	1
	944	233	3	49	9	2
ec	-12		4	77	0	-1
	220	232	60	132	2	1
	532	312	14	61	5	2
	695	163	10	71	7	0
	922	227	4	60	9	1
fc	11		6	62	0	1
	220	209	60	137	2	1
	484	264	15	104	5	-1
	695	211	11	67	7	0
	910	215	4	44	9	0
gc	-8		6	69	0	0
	220	228	64	168	2	1
	478	258	15	61	5	-1
	740	262	6	65	7	2
	880	140	3	42	9	-1
hc	-7		6	83	0	0
	235	242	58	116	2	2
	490	255	17	81	5	-1
	693	203	13	69	7	0
	833	140	1	37	8	2

Fig. 3

https://biblioteca-digitala.ro



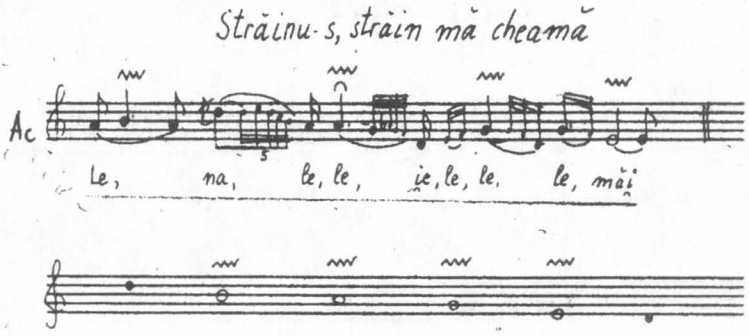


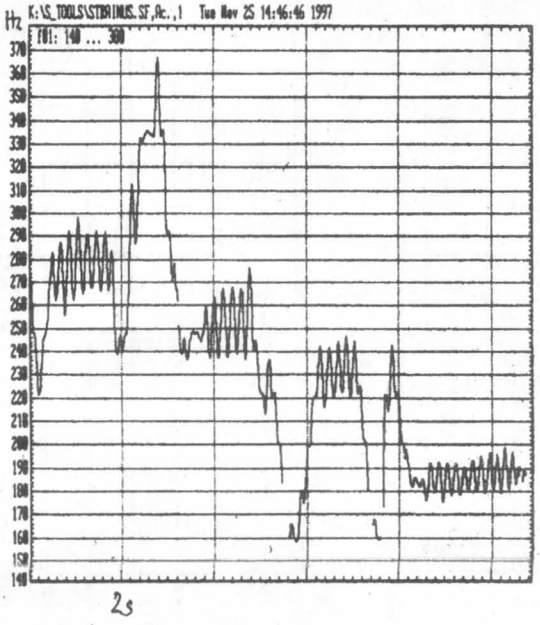


S_TOOLS (C) Version 5 Austrian Academy of Sciences, Research Laboratory of Acoustics 97.11.26

Fig. 4

https://biblioteca-digitala.ro





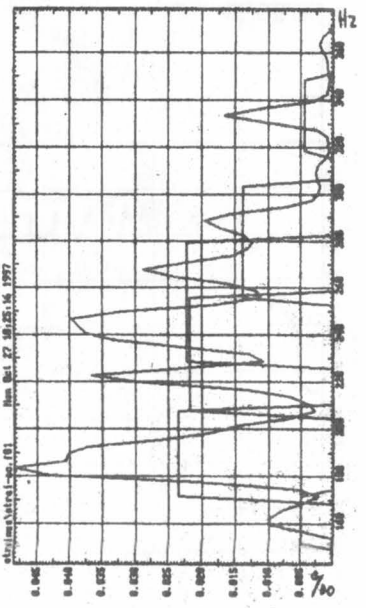
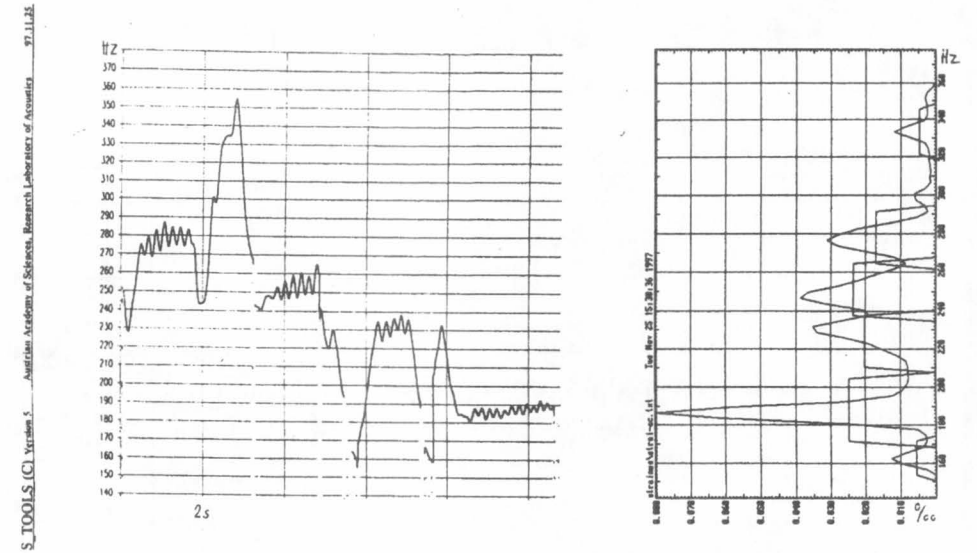


Fig. 5

https://biblioteca-digitala.ro



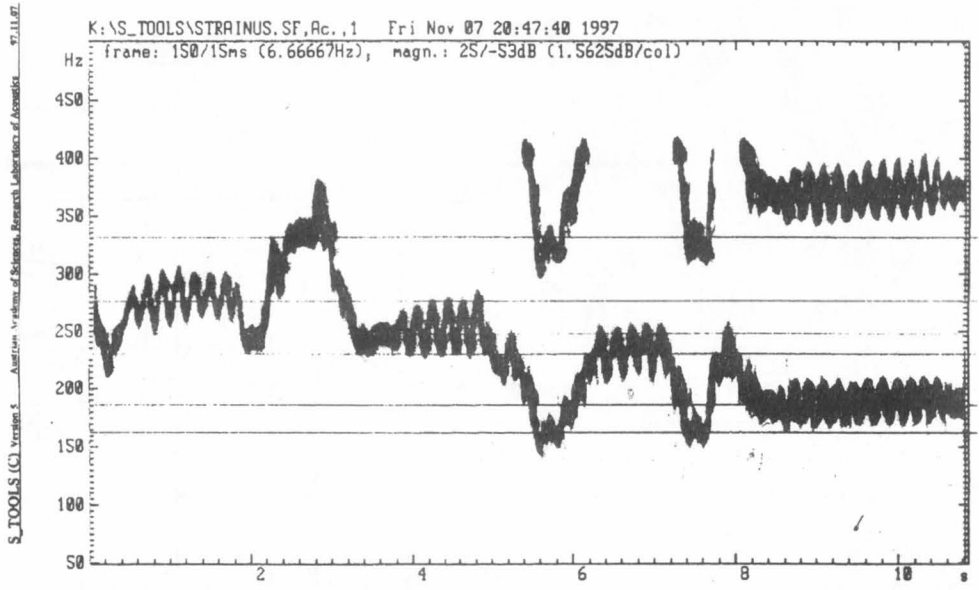


Fig. 6

https://biblioteca-digitala.ro

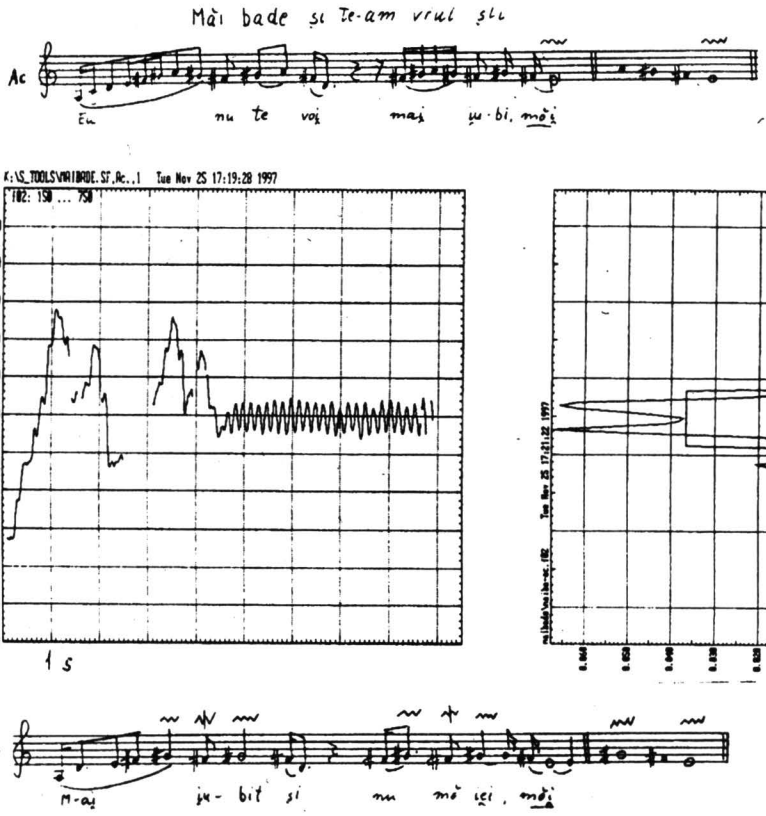


Fig. 7

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE

Bartók, Béla, 1913, *Cântece poporale româneşti din Comitatul Bihor (Ungaria)*, Bucureşti, Leipzig, Viena.
Belaiev, Victor, 1963, *The Formation of Folk Modal Systems*, în *Journal of the International Folk Music Council*, Volume XV, June, London.
Bregman, Albert S., 1990, *Auditory Scene Analysis*, London.
Brăiloiu, Constantin, 1969, *Lărgirea sensibilităţii muzicale faţă de muzica folclorică şi extra-occidentală*, în *Opere II*, Bucureşti (iniţial: 1954, *Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales*, în *Université Radiophonique Internationale*, Paris).
Carp, Paula, 1960, *Notaţia relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor", nr. 1–2, Bucureşti.
Caspari, Daniela, 1995, *Kreative Verfahren im fremdsprachlichen Literatur*, Berlin.
Fricke, Jobst Peter, 1993, *Die Bedeutung der Mikrointervalle im Wandel der Zeiten und Kulturen*, în *Mikrotöne IV*, München.
Hesse, Horst-Peter, 1993, *Zur Oktavteilung im javanischen Sléndro*, în *Mikrotöne IV*, München.
Husmann, Heinrich, 1958, *Einführung in die Musikwissenschaft*, Heidelberg, apud Hesse, Horst-Peter, 1993, *Zur Oktavteilung im javanischen Sléndro*, în *Mikrotöne IV*, München.
Kahane, Mariana, 1972, *Orientări şi aspecte ale cercetării folclorului în S.U.A. (I)*, în „Revista de etnografie şi folclor", nr. 1, Bucureşti.
List, George, 1974, *The Reliability of Transcription*, în „Journal of the Society for Ethnomusicology", Volume XVIII, Number 3, September, Ann Arbor, Michigan.
Lubej, Emil, 1987, în *Musicologica Austriaca 7*, Föhrenau.
Markel şi Gray, 1976, *Linear Prediction of Speech*, Berlin, apud Lubej, Emil, 1987, în *Musicologica Austriaca 7*, Föhrenau.
Sánchez Gonzáles, Francisco Javier, 1993, *Beyond 12-Tone Temperament in Oriental Music*, în *Mikrotöne* IV, München.
Stroe, Aurel, 1983, *Orestia. O raportare esenţială*, în „Secolul 20", nr. 6–7, Bucureşti.
Sundberg, Johan, 1987, *The science of the singing voice*, Dekalb, Illinois.
Terhardt, E., 1976/77, *Ein psychoakustisch begründetes Konzept der Musikalischen Konsonanz*, în *Acustica*, vol. 36, Stuttgart.
Urmă, Dem, 1982, *Acustică şi muzică*, Bucureşti.

Electroacoustic Means and Statistic Methods in Ethnomusicological Research of the Intonational Systems

(Abstract)

The modern means of acoustic analysis done with the help of the computer and the achievements of the contemporary psychoacoustic allow the approach of a "classic" issue of ethnomusicology, starting from new scientific premises: the forming of the intonation systems.

This study presents the complete, quasi-objective analysis of a tune belonging to a folkloric piece. This analysis starts from tracing – with the means of physics and mathematics – the fundamental frequencies (which correspond to the sounds of the tune) and tries to identify the psychophysical factors which lead to the development of certain untempered intonation systems linked both to personal data of the interpretation and especially to certain regional stylistic-musical particularities.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

DOCUMENTUL DE FOLCLOR ÎNTRE CAUZĂ ŞI EFECT

FELICIA DICULESCU
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Etnomuzicologia s-a constituit lent ca disciplină de sine stătătoare. Faptul se datorează, în primul rând, unui traseu iniţial ambiguu şi, nu în ultimul rând, naturii propriului obiect de studiu, cel mai adesea greu de abordat şi investigat. Într-o măsură egală, constituirea unei metodologii sistematice va fi condiţionată de apariţia mijloacelor mecanice de înregistrare şi de performanţele acestora. Cercetarea folclorului muzical lasă în urmă o multitudine de documente scrise şi sonore. Cele iniţiale, cele care aparţin unei îndelungate perioade de tatonări şi căutări, au fost grupate, deseori analizate, în lucrări şi volume din ce în ce mai impunătoare ce alcătuiesc istoriografia etnomuzicologică. Documentele care au alcătuit fondul arhivelor de folclor aparţin însă perioadei în care aparatul de înregistrare devine cu totul accesibil. În momentul în care fonograful, magnetofonul sunt la îndemâna fiecărui specialist, cercetarea etnomuzicologică are şansa de a realiza documente de teren şi de laborator din ce în ce mai obiective. De obiectivitatea acestor documente, de conţinutul şi calitatea lor depinde finalitatea cercetării, diversificarea obiectivelor care ţintesc în final spre o epistemologie etnomuzicologică.

Alcătuirea şi publicarea primelor colecţii antologice de folclor, culegerea sistematizată, inclusiv a melodiei, a muzicii orale specifice poporului se instituie abia în momentul în care această acţiune este justificată ca necesitate. Folclorul muzical trebuie să inspire creaţia compozitorilor dincolo de faptul că adăugarea melodiei scoate textul de folclor literar din postura de produs incomplet, scheletic. Pe parcursul constituirii folclorului muzical, a viitoarei etnomuzicologii, vor apărea numeroase probleme şi reflexe cu o rezonanţă îndelungată în timp. Preocuparea pentru o valorificare rapidă a folclorului, atât de ardentă către sfârşitul secolului al XIX-lea şi în contemporaneitate, va greva mereu cercetarea folclorică propriu-zisă. Astfel, documentul folcloric, reprezentat în cazul etnomuzicologiei, într-o ordine oarecum istorică, de *notaţia directă* (după auz, deseori din memorie), *înregistrarea sonoră,* urmată de *transcrierea muzicală, disc, film,* însoţite de materialele auxiliare din ce în ce mai laborioase şi consistente ce vor asigura coerenţa şi inteligibilitatea domeniului, va purta mereu pecetea unor obiective colaterale. Poate nu atât prezenţa lor (a obiectivelor), deseori justificată, impietează asupra conţinutului şi calităţii unor documente, cât mai cu seamă un anumit zel şi efectele lui nocive. Există, însă, cauze obiective care au determinat şi determină în continuare caracterul parţial, fragmentar al cercetării şi al documentului.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 77–89

https://biblioteca-digitala.ro

În demersul nostru ne-am îndreptat atenţia asupra unor aspecte care privesc calitatea documentului etnomuzicologic (inclusiv organologic), notat direct, înregistrat şi transcris, vizând câteva limite evidente ale cercetării, dintre care unele ne-au apărut ca inevitabile. Invocând, deopotrivă, date din istoria domeniului şi rezultate din propriile cercetări, ne referim la aspectul fragmentar al documentului etnomuzicologic ca decupaj dintr-un întreg, deseori schematizat, încercând să surprindem câţiva dintre factorii care au determinat şi au întreţinut în timp acest aspect. Încercăm să surprindem inclusiv atitudinea conştientă de selectare şi redare parţială. Se va întâmpla să constatăm la un moment dat un şir de reflexe şi inerţii în parte justificate. Putem vorbi în prezent despre *un reflex al eşantionului de folclor* pe care îl regăsim în toate formele de valorificare, după cum în secolul al XIX-lea, odată instalată în practica „culegătorilor" străini a *aranjării pentru forte piano* a diferitelor „arii", aceasta devenea mai apoi o condiţie în publicarea unor colecţii cuprinzătoare. Peste timp putem remarca o *extensie generalizată a acompaniamentului* care se manifestă în cadrul formelor de valorificare scenică a folclorului muzical. Printr-o reaşezare a datelor într-o relaţie cauză – efect, menţionăm indirect efectele generate de o abordare, consemnare, înregistrare fragmentară sau/şi parţială care contribuie la o diminuare a ceea s-ar fi putut constitui într-o imagine integrală a folclorului.

*

Etnomuzicologia, cum se cunoaşte, se alătură celorlalte domenii ale etnologiei cu o anumită întârziere[1]. În ţările avansate ale Europei, decalajul între momentul apariţiei primelor colecţii de poezie populară şi colecţiile reprezentând texte poetico-muzicale nu pare să fie cu mult mai mare decât în spaţiul românesc. Dacă luăm în considerare, de această dată, conţinutul unui articol despre *folclor,* aparţinând unuia dintre primii noştri muzicologi de formaţie enciclopedică, Titus Cerne. În cel de al II-lea volum al impunătorului său *Dicţionar de muzică* (Iaşi, 1899, 1900)[2], ne atrage atenţia că în Spania şi în ţările scandinave, primele „colecţiuni de cântece populare [...] au început a se face de prin secolul 16", iar în Franţa editorul Ballar publică în 1721 şi 1724 textele poetice a două colecţii cu conţinut distinct. Studiul sistematic al folclorului se manifestă, după cum remarcă acelaşi autor, mai cu seamă în Anglia şi Germania. Cât despre latura cantitativă, autorul precizează că „volumele apărute [...] ar forma o frumoasă bibliotecă. Concluziile pe care muzicologul le adaugă în final se constituie într-o motivaţie încărcată de adevăr". La cei mai mulţi autori, conchide Cerne, „muzica nu ocupă decât un loc foarte secundar, dacă nu e suprimată cu desăvârşire: aceasta, fie din cauză că ei dau o cu mult mai mare importanţă folclorului literar decât celui muzical, fie că e cu mult mai uşor a nota un text vorbit decât o melodie cântată"[3] (s.n.).

[1] *Dicţionar de termeni muzicali*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984 (art. „Etnomuzicologie").

[2] Titus Cerne, *Dicţionar de muzică, Voci şi Instrumente. Biserică, Concert, Teatru, Compoziţie şi Istorie*, vol. II, E–L, Iaşi, Stabilimentul Grafic „Miron Costin", 1899 (art. „Folklor").

[3] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

Am reținut datele din articolul lui Titus Cerne ca un preambul la cele ce vor urma și care privesc începuturile lente ale culegerii cântecelor noastre naționale și cristalizarea primelor trăsături ale documentului muzical folcloric scris.

Cum reiese din cele mai recente lucrări de etnomuzicologie[4], există o perioadă îndelungată care a precedat culegerea sistematică a folclorului muzical, într-un cadru instituționalizat. Luând în considerare tabulaturile și codexurile descoperite până în prezent, începuturile ei pot fi plasate cu o anumită aproximație la jumătatea secolului al XVI-lea. Conform datelor oferite de George Breazul în studiul *Culegerea melodiilor populare*[5], o delimitare strictă nu este posibilă. Sfârșitului acestei perioade pare de-a dreptul difuz datorită prelungirii, uneori, inevitabile a reflexelor începutului. Se poate vorbi de o creștere continuă a interesului pentru muzica poporului pe tot parcursul secolului al XIX-lea, care se intensifică în ultimele decenii ale acestuia. Pe fondul preocupărilor din ce în ce mai ardente pentru edificarea unei culturi naționale, notarea muzicii se suprapune și se confundă cu aranjarea și prelucrarea ei rapidă. Cu cât numărul colecțiilor crește, cu atât conținutul lor devine mai heteroclit. Produsul țărănesc se regăsește cu dificultate între melodiile de curte, muzica târgurilor și a orașelor, creațiile lăutarilor, melodiile abia importate și creațiile în spirit popular ale muzicienilor străini în trecere sau așezați pe meleagurile noastre. Într-o publicație de la jumătatea secolului al XIX-lea se întâmplă să aflăm melodii ale căror structuri se identifică în mare cu cele din folclorul țărănesc. Este cazul celor culese de Ch. Mikuli și I. Cartu[6]. În schimb, materialul muzical inclus de Teodor T. Burada la sfârșitul primului studiu sistematic de organologie reprezintă melodii cu structuri îndepărtate de muzica țărănească. Delimitările stricte în ceea ce privește apartenența acestor producții muzicale vor fi întotdeauna dificile. Vor exista însă numeroase abordări comparate care scot la iveală originile și melanjul favorizat de oralitate din interiorul repertoriului muzical consemnat în această perioadă. Melodiile notate direct, în mediu țărănesc, sunt presate și alterate de acompaniamentul pentru pian. Teodor T. Burada, reprezentantul de prim rang al „zorilor" etnomuzicologiei românești, nu renunță, asemenea tuturor autorilor colecțiilor de material muzical românesc, la acest mod de prezentare întru valorificare, răspunzând modei timpului. Începând cu cele 10 piese notate de J. Sulzer (1781) și încheind cu prima colecție a folclorului muzical a d-lui Vulpianu, premiată în cadrul Academiei Române, acompaniamentul de pian[7] nu lipsește decât din colecțiile în notație psaltică (A. Pann, G. Ucenescu). Perioada care a marcat începutul culegerii sistematice a folclorului muzical depășește, în tot cazul, momentul istoric în care, în ședințele Academiei Române din 1883, V. Alecsandri „propune defigerea unui premiu [...] pentru cea mai

[4] Alexandru Voievidca, *Cântece populare din Bucovina*, Ediție îngrijită de Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pașcu. Studiu introductiv, note, indici și glosar de Cristina Rădulescu-Pașcu, București, Editura Muzicală, 1990, p. 5.

[5] George Breazul, *Culegerea melodiilor populare*, în vol. *Muzica românească de azi*, București, 1939.

[6] *Ibidem*, p. 286, 287.

[7] *Ibidem*, p. 323.

https://biblioteca-digitala.ro

complectă colecțiune de arii românești"[8]. La momentul respectiv, un asemenea premiu era destinat prin lege doar literaturii și științei, muzica fiind o artă care nu se încadra aici, după cum atrage atenția B.P. Hasdeu.

Am putea considera în mod eronat că avansul în ceea ce privește volumul culegerilor de folclor literar a întețit interesul pentru culegerea mai sistematică a celui muzical. De fapt, se pune ferm problema obținerii unor documente cât mai obiective în raport cu realitatea. Caracterul fragmentar al documentului de folclor este implicit în absența melodiei, fapt resimțit ca o amputare a cântecului popular. Rezolvarea problemei fiind imperios necesară, descoperim o atitudine relativ indulgentă față de autorul primei culegeri reprezentative de muzică populară. Dintre cele cinci colecții aprobate la concursul din 1884, cea a d-lui Vulpianu, deși depusă cu o oarecare întârziere, în final, va fi premiată după ce va înlătura lipsurile semnalate de comisie. La absența basului se adaugă „cea a cuvintelor pentru cântarea din gură [...], arătarea locului unde au fost auzite și însemnarea dacă au mai fost publicate". În 1886 Academia a premiat această colecție cu premiul Statului de 5000 lei desigur și datorită întinderii ei.

Aviditatea din ce în ce mai crescută pentru culegerea folclorului muzical scoate la iveală dificultatea în care se află primii culegători, în ceea ce privește stabilirea obiectivelor, a criteriilor și a rigorilor culegerii. Indicațiile, corecțiile care se fac în jurul acestor prime colecții stimulate de Academie și pe care George Breazul le-a reținut în detaliu în ceea ce el însuși a numit o „schiță istorică", sunt relevante din acest punct de vedere. Ni se descoperă un fapt interesant. Spre exemplu, urmând modelul culegătorilor literari sau presat de termenul de predare, Vulpianu renunță la textul poetic al melodiei. Această problemă este de presupus că autorul o va fi rezolvat doar în măsura în care notațiile inițiale au inclus și textul poetic. Documentele muzicale, cu adevărat numeroase (cf. Breazul, 1931 de piese), probează preocuparea și efortul culegătorului în ceea ce privește latura cantitativă a culegerii, fapt ce este de presupus a impieta asupra calității materialului și rigorii selecției și notațiilor. Vom avea mereu îndoieli în ceea ce privește fidelitatea acestei lucrări impozante, dată fiind în primul rând notarea directă și scopul unei valorificări rapide, iar propunerea făcută de Alecsandri în aceeași memorabilă ședință le amplifică. Audiindu-le (melodiile culese de Vulpianu) executate la flaut (!) chiar de culegător, le-a considerat valoroase, dar nu știa dacă sunt corecte și propunea „să fie date cuiva spre reviziune". Notate după auz, posibil din memorie, toate aceste melodii mai mult sau mai puțin apropiate de folclor, dar aparținând în cea mai mare parte unei muzici orale, nu au o scriitură laborioasă. Este sigur, însă, că produsul care a stat la baza lor a rămas în urma numeroaselor corecții și prelucrări determinate, în plus, de acompaniamentul pentru pian.

Aceste modificări intenționate, care sunt o caracteristică a colecțiilor elaborate de Vulpianu și de alți autori, sunt comparabile, într-o anumită măsură, cu cele care au caracterizat începuturile folcloristicii literare.

[8] *Ibidem*, p. 324.

https://biblioteca-digitala.ro

Orice text muzical notat după auz riscă să fie suspectat de anumite carențe. Obiectivitatea lui este redusă în comparație cu melodia folclorică pe care încearcă să o reproducă. Cu cât textul muzical este mai complex, cu atât insuficiențele notației directe cresc.

Principalele caracteristici ale documentelor muzicale culese înaintea secolului al XIX-lea rămân: caracterul lor heteroclit şi, în acelaşi timp, selectiv (melodiile cu caracter dansant, de joc au prioritate în fața celor în rubato)[9], prelucrarea în grade diferite, adăugarea unui acompaniament, cel mai adesea de pian, caracter fragmentar, reproducând strofe, secțiuni bine schematizate şi coerente din punct de vedere muzical. Publicate în lucrările de istoriografie etnomuzicologică, ele alcătuiesc unul dintre segmentele importante al categoriei *notațiilor directe după auz sau din memorie.* Multe dintre aceste materiale au intrat în circuitul muzical. Unele segmente şi motive le regăsim până astăzi în folclor şi în muzica populară. Supuse primelor analize comparate, ele au evidențiat procesele evolutive specifice melodiilor asimilate în circuitul muzicii orale.

O dată cu accesul la înregistrarea sonoră, *transcrierea muzicală* devine principalul document scris al etnomuzicologiei. (Considerăm eronat ca notația directă să fie inclusă în categoria transcrierii.) Înregistrarea sonoră şi transcrierea nu vor scăpa însă de fragmentări şi amputări. Vor fi mereu diferențe între produsul folcloric în ceea ce priveşte dimensiunea lui temporală şi înregistrarea sonoră, între acestea din urmă şi transcriere. Cum se ştie, înregistrările fonogramice prezintă, deopotrivă, carențe la nivelul întinderii şi fidelității timbrale în comparație cu înregistrările realizate cu magnetofoanele moderne. Remarcăm în continuare că prezența documentului sonor nu elimină în cazul transcrierii muzicale atribute specifice notațiilor de folclor cuprinse în colecțiile anterioare. Caracterul fragmentar şi parțial rămâne o caracteristică a antologiilor elaborate în primele decenii ale secolului XX. Calitatea de eşantion de folclor, parțialitatea documentului scris, apare şi mai pregnant pe măsură ce numărul antologiilor creşte. Aspectul va surprinde cu atât mai mult cu cât în marea lor majoritate ele aparțin unor muzicieni şi compozitori cu o pregătire muzicală superioară. Folosit ca motiv de inspirație al propriilor creații, folclorul muzical nu reprezintă, deocamdată, obiectul unei cercetări ştiințifice în sensul celei proiectate şi aplicate două decenii mai târziu.

Deschiderea în 1908 a colecțiilor Academiei „Din vieața poporului", cu bine cunoscuta lucrare a lui Pompiliu Pârvescu *Hora din Cartal*, marchează o nouă etapă importantă în cercetarea folclorului muzical. Antologiile realizate în continuare[10], deşi nu scapă cu totul de presiunea modelelor anterioare, dau o nouă consistență şi coerență culegerii de folclor. Prezența documentului sonor, deşi limitată, asigură un plus de obiectivitate documentului muzical scris.

[9] Al. Voievidca, *lucr. cit.*, p. 5.
[10] G. Breazul, *lucr. cit.*, p. 327–340.

https://biblioteca-digitala.ro

Notația directă după auz, inevitabilă la începuturile culegerii muzicii tradiționale, se menține, însă, în cercetarea folclorului muzical, ea depășind momentul folosirii fonografului și a celorlalte aparate de înregistrare. În cazul unor incidente în teren (defectarea aparatelor ș.a.), cercetătorul muzical apelează exclusiv la notația după auz. În unele cercetări coreologice care, la rândul lor, au apelat la notația directă a pașilor jocului, folcloriștii muzicali recurg deocamdată la același tip de notație, în momentul în care instrumentiștii care cântă la joc nu fac dovada unei execuții de calitate. Notația după auz se dovedește eficientă în cercetarea etnomuzicologică în general. Existența ei nu se leagă strict de perioada absenței fonografului sau de momentul în care culegerea folclorului muzical devine imperios necesară. În cadrul cercetării funcționează mereu anumite criterii de selecție: valorice, estetice și științifice. Într-o culegere cu mai mulți interpreți inegali ca stil de execuție și repertoriu sunt înregistrați cei cu un stil și un repertoriu reprezentativ. Pentru a avea o imagine relativ completă asupra întregului repertoriu muzical al interpretului sau al zonei se recurge la notarea după auz. Aceste notații ocupă fișele de informații din materialele auxiliare ale culegerii. În acest sens am reținut una dintre primele cercetări realizate în studioul Institutului de Folclor care s-a desfășurat în anul înființării acestuia. Este vorba de o cercetare care reflectă vizibil strădania aplicării rigorilor metodologiei sistematice și științifice deja concepute și aplicate de C. Brăiloiu. Aceeași cercetare dezvăluie unul dintre efectele restricțiilor politice specifice care determină o altfel de selecție și amputare a repertoriului folcloric. Este vizat colindatul și colindul (cântecul de stea) cu text religios. Între piesele înregistrate descoperim un colind cu text nou, abia încropit (fg. nr. 4623 b). Desfășurată în martie 1949, pe parcursul a două zile, culegerea antrenează un întreg colectiv de etnomuzicologi. Astfel cercetarea capătă consistență și eficiență. Înregistrările cu adevărat valoroase vor fi reluate pe discuri document, dar materialele auxiliare cuprind și câteva fișe de informații cu notații directe realizate de C. Zamfir[11]. În cadrul A.I.E.F. există alături de fondurile cele mai însemnate și un fond auxiliar care cuprinde un număr însemnat de notații directe. Unele se regăsesc în lucrări de coreologie în care, așa cum menționam mai devreme, înregistrarea materialului muzical nu a fost posibilă. (Vezi Andrei Bucșan, *Jocuri din Ardealul de Sud*[12].)

După cum se cunoaște, notația directă fragmentară, schematică, își dezvăluie o anumită funcționalitate în cadrul oricărei cercetări de teren. Capul de melodie sau schema acesteia, notate de cercetător, poate funcționa ca o cârjă a memoriei pe parcursul întregii cercetări, asigurând o anumită coerență și eficiență culegerii.

Caracterul fragmentar al notației muzicale vizează întinderea pe orizontală a textului, în timp ce parțialitatea presupune surprinderea în scris, spre exemplu, doar a melodiei, excluzând acompaniamentul. Parțialitatea presupune, de asemenea,

[11] A.I.E.F. nr. 1250; nr. 1251; nr. 1253.

[12] Andrei Bucșan, *Jocuri din Ardealul de Sud*, București, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, 1957, p. 26, 33, 69, 81, 87.

https://biblioteca-digitala.ro

eludarea unor aspecte care intră în categoria detaliilor de execuție. Ele pot fi redate cu obiectivitate (nu cu exactitate) de transcrierea muzicală, doar în cazul în care în spatele ei se află o înregistrare optimă. Detaliul de transcriere poate viza inclusiv acele „abateri", „imperfecțiuni" inerente folclorului, pe care etnomuzicologii scrupuloși se străduiesc, și în bună parte reușesc, să le redea în scris. Tot ceea ce ține de tehnica de execuție vocală și instrumentală, atât de diversificată, particularizată și dificilă, începând cu respirația, formele de atac, legatoul, planul dinamic, intră în categoria detaliilor de transcriere. Specialiștii preocupați direct de această latură dificilă a cercetării o urmăresc și o redau în transcrierile lor. Pentru obiectivarea în scris a tuturor aspectelor specifice folclorului muzical, etnomuzicologia a adăugat sistemului notației apusene, anumite semne diacritice. Se poate vorbi de o semiologie etnomuzicologică ce evoluează fără a depăși însă anumite limite. Absente în primele antologii, semnele diacritice își sporesc prezența o dată cu diversificarea obiectivelor cercetării etnomuzicologice și organologice.

Transcrierea muzicală nu trebuie privită ca un document mereu impecabil, egalizat, epuizând orice înregistrare sonoră și urmând mereu aceleași rigori și criterii. Ea prezintă numeroase inegalități determinate de concepția cercetătorului, de anumite opțiuni doar în parte explicabile și, în tot cazul, de obiectivele și prioritățile cercetării instituționalizate. Perioada în care etnomuzicologia a dobândit statutul unei discipline cu o metodologie proprie, riguroasă, nu elimină *eșantionul de folclor*. Caracterul fragmentar al înregistrării fonogramice se regăsește pe disc, dar și când suprafața benzii de magnetofon și a discului devine mult mai încăpătoare. A existat o perioadă în care s-a practicat o transcriere schematică, orientativă, care consemna, de asemenea, o singură strofă, o secțiune, un segment reprezentativ dintr-o piesă muzicală, întinderea fiind determinată de forma arhitectonică a materialului sonor înregistrat. Acestea își leagă existența de perioada în care este folosit cilindrul de fonograf, care datorită fragilității specifice nu va permite revenirea la nesfârșit asupra anumitor elemente ale înregistrării. Aceste transcrieri scurte urmau, de asemenea, să țină pasul cu ritmul înregistrărilor. Practica a fost abandonată treptat, o dată cu creșterea cantitativă a înregistrărilor pe bandă magnetică și pe măsură ce atribuțiile cercetătorului de folclor au sporit. Unele transcrieri după înregistrări fonogramice vor fi reluate o dată cu copierea acestora pe bandă magnetică. Degradarea parțială sau aproape totală a unor cilindri înregistrați va face imposibilă descifrarea conținutului integral al acestora. (A se urmări, spre exemplu, materialul cules de Tiberiu Brediceanu la Vâlcele-Băi, în județul Covasna.)

Există, însă, și un alt mod de fragmentare care privește transcrierea muzicală în raport cu documentul sonor. Este vorba despre *decupajul operat în interiorul documentului sonor*. Acesta a fost practicat de unii cercetători și suportă, la rândul lui, o explicație. De neevitat în cazul în care înregistrarea sonoră este degradată parțial, procedeul poate surprinde în alte situații, riscând aprecieri defavorabile. Vom aduce în discuție acele interpretări vocale și instrumentale neschematizate,

https://biblioteca-digitala.ro

specifice interpreților din zonele arhaice, în general nerodați în cercetarea folclorică sau în vreo activitate culturală exterioară cadrului tradițional. La această categorie de interpreți începutul discursului muzical pare mai degrabă un fragment „ratat" dintr-un punct de vedere exterior. Interpretul ajunge ezitând la structura formalizată. Cântecul începe cu ultimele două rânduri melodice ș.a. În alte situații, începutul se confundă cu un „preludiu" de încercări și tatonări ale instrumentului, ale acordajului în cazul intrumentelor de coarde etc., până în momentul în care interpretul se pune pe cântat. Pentru orice transcriitor experimentat, asemenea fragmente inițiale, proprii documentului sonor autentic, sunt dificil de transcris. Există și etnomuzicologi care le transcriu cu o anumită acribie. Adăugăm că aceleași fragmente, o dată transcrise, sunt ilizibile. În cazul instrumentelor, ele pot oferi indicii asupra acordajului, registrului folosit etc. În consecință, ele sunt importante din punct de vedere științific. În același timp, asemenea transcrieri se dovedesc trenante în cazul anumitor cercetări care sunt presate de intenția epuizării unui repertoriu reprezentativ pentru o zonă, un gen, a analizelor structurale, a clasificării. Asemenea documente devin problematice în cazul antologiilor și a tipologiilor muzicale deoarece acestea trebuiau să se înscrie în circuitul unei valorificări largi.

În general, transcrierea muzicală evoluează în cadrul noii cercetări etnomuzicologice în sensul unei identificări cu documentul sonor. Ea poate să rămână fragmentară în raport cu documentul sonor sau integrală în funcție de conținutul și forma produsului muzical înregistrat. Transcrierea integrală acoperă, în general, trei modele. Consemnarea primei strofe, secțiuni și adăugarea, în subsol, a transcrierii variațiilor specifice întregului material muzical. Există apoi transcrierea integrală consecutivă, cea mai ușor lizibilă. Transcrierea sinoptică este ceva mai dificil de realizat. Introdusă de Constantin Brăiloiu, se distinge prin plasticitate în relevarea caracteristicilor formale și variaționale ale unor genuri și specii muzicale cu formă liberă. Deși realizată de câțiva cercetători (M. Kahane, Gt. Habenicht, If. Hertea ș.a.), o aflăm sporadic în lucrările etnomuzicologice. Ea are incontestabil funcția unui instrument de lucru, dovedindu-și eficiența în studiul comparat al variantelor. În două lucrări importante ale etnomuzicologiei, consacrate unor genuri rituale, transcrierea sinoptică este pusă în valoare. Este vorba de *Cântecul Zorilor și Bradului* și *Cântecele de seceriș ale poporului român,* autoare Mariana Kahane, Lucilia Georgescu, respectiv Elisabeta Moldoveanu[13]. Există însă autori care, din rațiuni editoriale și nu numai, au apelat în lucrările lor la transcrierea consecutivă, depășind, de la caz la caz, dimensiunea unei singure strofe sau transcriind întregul document sonor când forma și variațiile interioare marcau

[13] Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cântecul Zorilor și Bradului* (Tipologie muzicală), București, Editura Muzicală, 1988, (I.C.E.D.), („Colecția Națională de Folclor"); Elisabeta Moldoveanu, *Cântecele de seceriș ale poporului român* (Tipologie muzicală și literară), București, Editura Academiei Române, 2000 („Colecția Națională de Folclor").

https://biblioteca-digitala.ro

întregul parcurs sonor. Este cazul volumului *Cântecul.* Tipologie muzicală, I. Transilvania meridională[14].

Fragmentarea produsului folcloric capătă accente sporite în cadrul activității de valorificare a folclorului. Este vorba despre publicațiile muzicale destinate exclusiv valorificării scenice, dar şi de o categorie de notații care funcționează ad hoc în cadrul practicii orchestrei de muzică populară. Această categorie de documente nu a intrat în atenția cercetării. Personal am lecturat ocazional asemenea materiale, iar observațiile rămân deocamdată la nivelul generalităților. Ele ar putea, însă, alături de discul de muzică populară, să constituie un interesant material de studiu. Cele câteva detalii în plus pe care le oferim se leagă de contactul direct cu unii dirijori şi instrumentişti de orchestră, la care am putea adăuga activitatea pe care am desfăşurat-o ca studentă în cadrul ansamblului „Doina".

Urmărind deci notațiile muzicale din unele antologii elaborate în cadrul unor case de creație, constatăm caracterul lor fragmentar şi parțial. Din multe puncte de vedere acestea sunt comparabile cu notațiile documentelor de folclor muzical, practicate în secolul al XIX-lea. Reduse ca dimensiune la o singură strofă, secțiune, eliminând detaliile, ele au un caracter schematic pregnant, fapt ce le asigură o anumită accesibilitate în ceea ce priveşte descifrarea. Ceea ce trebuie reținut este faptul că nu au fost întotdeauna realizate după documente sonore. Ele cuprind, deopotrivă, notații după auz, piese din repertoriul unor solişti, piese redate din memorie. Datorită scriiturii care se sustrage rigorilor şi sistemelor propuse de etnomuzicologie şi unei maxime simplificări, păstrând totuşi o scriitură ritmico-melodică coerentă, despre aceste notații putem afirma că au un caracter oarecum *mnemotehnic*. (Notațiile mnemotehnice au, în general, rolul de a sugera interpretului formule deja cunoscute.) Acest atribut este propriu, cum am afirmat deja, publicațiilor destinate valorificării folclorului în cadrul mişcării culturale de masă, orchestrelor şi ansamblurilor folclorice O notație de tip mnemotehnic, în sensul propriu al cuvântului, este cea practicată de dirijorii orchestrelor de muzică populară. Aceştia notează schematic linia melodică a pieselor din repertoriul muzical al fiecărui solist. Ulterior, adaugă anumite elemente destinate orchestrei, marcând planul tonal al acompaniamentului. Membrilor orchestrei le revine sarcina de a adăuga o serie de elemente tehnice, stilistice, specifice în general folclorului şi, în măsura în care este posibil, diferitelor zone reprezentate de solist. Să adăugăm că, de fapt, o transcriere care îşi propune să se identifice cu un document sonor pregnant stilistic, cu o încărcătură ornamentală deosebită, nu este neapărat ilizibilă, muzical. Descifrarea va rămâne departe față de melodia originală. De altfel, într-o bună măsură, dificultățile de descifrare a „partiturilor", reprezentând transcrieri ale folcloriştilor, au dus la practica notațiilor mnemotehnice. Trebuie să acceptăm că descifrarea unei piese complexe, executate din fluier de un țăran sau o melodie de

[14] Speranța Rădulescu, *Cântecul.* Tipologie muzicală, I, Transilvania Meridională, Bucureşti, Editura Muzicală, 1990. p. 134.

https://biblioteca-digitala.ro

purtată din Câmpia Transilvaniei, un joc din Oaş, melodiile vocale din Banat, Pădureni ş.a. pun probleme celui mai strălucit solfegist de conservator. Urmează apoi analfabetismul muzical al unor membri de orchestră, altfel lăutari exemplari, care rămân să-şi însuşească repertoriul, mai ales după auz. În aceste condiţii putem înţelege unele soluţii aplicate în cadrul ansamblurilor folclorice. Este de presupus că, atâta vreme cât va exista o muzică orală, folclorică, notaţia mnemotehnică va continua să funcţioneze la acest nivel. Nu intră în aceeaşi categorie acele *prelucrări de folclor,* de autor, care sunt destinate exclusiv orchestrelor profesioniste de muzică populară.

Între cercetarea ştiinţifică şi alte forme de valorificare ale folclorului vor exista în continuare diferenţe şi discrepanţe. Iată însă un mod de însuşire a unui repertoriu muzical ţărănesc care încearcă să speculeze avantajele oralităţii. El se regăseşte la maghiarii din Transilvania. Fenomenul l-am semnalat la câteva ansambluri alcătuite după modelul celor din Câmpia Transilvaniei şi din secuime în anii '80. (Este vorba de formaţiile „Venyge", „Borozda" şi alte câteva.) Instrumentiştii, în general absolvenţi ai unor şcoli speciale de muzică, şi-au procurat, când a fost posibil, instrumente tradiţionale (broancă, braci, gordună cu arcuş scurt...) şi au operat modificările necesare asupra instrumentelor de fabrică, urmând întocmai modelul ţărănesc. Pentru memorarea muzicii au apelat la înregistrări integrale realizate relativ recent cu ţărani şi buni lăutari reprezentativi în zonă. Ei vizau, deopotrivă, variabilitatea şi spontaneitatea muzicii folclorice, pe care se străduiau să le mimeze. Eludând realitatea vie a acestei muzici, ei o revendică şi o vor prezenta drept muzica propriei etnii. Oricum, acest mod de preluare a folclorului depăşeşte schemele şi structurile fixe perpetuate în cadrul orchestrelor şi ansamblurilor profesioniste de muzică populară.

Noile abordări ale etnomuzicologiei şi ale organologiei, studiul acustic şi al tehnicii de execuţie scot la iveală noi aspecte ale documentului sonor. În viitor, acesta ar trebui realizat cu o atenţie specială pentru a răspunde noilor obiective ale cercetării. Privind spre documentul fonogramic a cărui valoare creşte o dată cu trecerea vremii, ne sunt relevate câteva aspecte care, din punctul de vedere al noilor cercetări, scot la iveală caracteristici ale înregistrării şi captării sonore.

În acest moment vom zăbovi puţin asupra fonografului. Istoria inventării lui şi a altor aparate de înregistrare ne este oferită de J. Chailley în mod concis şi savuros în cunoscuta sa carte *40 000 ani de muzică* (Paris, 1961). Aparatul proiectat de francezul Ch. Cros, în 1877, a fost realizat de americanul T.A. Edison, în 1878[15]. După perfecţionări succesive, el ajunge la îndemâna culegătorilor de folclor. Apariţia lui este resimţită ca o condiţie esenţială a edificării etnomuzicologiei. Entuziasmul primilor etnomuzicologi care au pus bazele metodologiei domeniului este de nestăvilit. Treptat, râvnitul aparat îşi dezvăluie

[15] Jacques Chailley, *40 000 ani de muzică, Omul descoperind muzica* Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1967. p. 157–168.

https://biblioteca-digitala.ro

propriile limite. Suprafața de înregistrare este redusă. Un cilindru de ceară nu depășește 4,20 minute. Faptul va determina, atâta vreme cât acest aparat va fi folosit, perpetuarea mai ales a înregistrării fragmentare. Vitregite vor fi genurile ample ale folclorului și orice piesă amplă variabilă. Publicul larg a fost primul care și-a manifestat iritarea în fața sunetelor lui nazale. Cercetătorii sunt mai puțin deranjați de neajunsurile timbrale Preocuparea pentru înregistrarea cât mai multor materiale face să le slăbească uneori exigența în timpul culegerii, oricum extrem de dificilă în afara studiourilor. Dincolo de timpul scurt de înregistrare, de fragilitatea cilindrilor, se descoperă dificultățile de înregistrare a ansamblurilor, proasta sau imposibila captarea a sunetelor grave și cu o intensitate redusă, fapt ce va explica deviațiile timbrale bine cunoscute. Cu siguranță, astăzi, valoarea documentului fonogramic nu poate să fie decât în creștere. Corecțiile aduse înregistrărilor cu fonograful și cu alte aparate mai puțin performante care se fac în laboratoare cu aparatură acustică sofisticată ar putea intra curând în desuetudine. Orice înregistrare cu fonograful este valoroasă în sine. În noua viziune asupra muzicii, dar mai ales a sonorităților speciale cu capacitate ilustrativă, înregistrarea fonogramică își are locul ei.

Vom insista totuși asupra unui aspect legat de limitele de înregistrare și de o problemă de captare care trebuie avută în vedere în cazul oricărei cercetări organologice. Ea ni s-a dezvăluit în cazul cercetării laturii acustice a unor instrumente tradiționale din categoria fluierelor. Chestiunea privește tocmai incapacitatea înregistrării optime a sonorităților grave, în general, a celor lipsite de penetranță, pronunțată în cazul fonografului. Aici, sonoritățile grave vor săpa mai puțin adânc în ceara cilindrului în comparație cu cele acute. Uzura cilindrului va afecta în plus armonicele grave. Captarea sonoră în cazul fonografului a pus nenumărate probleme, mai ales la începuturile sale. Chiar și perfecționat, fonograful prezintă anumite limite de captare. Incidentul pe care-l consemnăm în continuare este relevant mai ales atunci când este vorba de captarea sonoră a unui tip de fluier elementar cu o tehnică specifică dintre cele mai interesante, cum este tilinca.

El a fost relatat de culegătorului maghiar Janos Jagamas, care a reușit să obțină câteva date inedite asupra tipologiei tilincii în urma unor cercetări realizate cu doi ceangăi din Luizi-Călugăra. Tiberiu Alexandru a inclus dezvăluirea lui Jagamas în bine cunoscutul său studiu despre tilincă[16]. Jagamas ne mărturisește că a ratat una dintre înregistrările (două la număr) de tilincă pe care le-a făcut cu fonograful electric, din cauza modului în care a orientat microfonul. El ne aduce astfel un argument absolut convingător în ceea ce privește un viciu de captare în cazul tilincii. Orientând microfonul spre capătul de jos al tubului, a pierdut acel segment sonor din diapazon, care reprezintă sunetele produse de instrumentist,

[16] Tiberiu Alexandru, *Tilinca. Un străvechi instrument popular al românilor*, în *Folcloristică Organologie, Muzicologie. Studii*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1978, p. 166.

https://biblioteca-digitala.ro

prin astuparea tubului, aceste sunete fiind emise prin partea superioară a tubului, respectiv gura tilincii. Microfonul trebuia deci orientat în această direcţie. Nu este exclus ca erorii de captare să i se fi adăugat limitele fonografului, mai puţin sensibil la sunetele grave. Unele înregistrări de fluier cu sunet gutural au avut, la rândul lor, de suferit. În general, captarea sonoră este o chestiune care priveşte tehnicianul de sunet. Faptul nu exclude însă supravegherea atentă a cercetătorului care, la rândul său, trebuie să stăpânească câteva principii de bază ale acusticii muzicale. Verificarea pe loc a fiecărei înregistrări rămâne o garanţie în evitarea erorilor şi ratărilor în cadrul oricărei cercetări de teren.

Cercetarea etnomuzicologică aspiră la o cuprindere cât mai largă a obiectului său de studiu. Documentele specifice indică efortul constant spre o integralitate a acestora. Cele mai multe dintre înregistrările desfăşurate în deceniile 8–9 ale secolului care abia s-a încheiat, cu ansambluri de tip tradiţional şi care au fost coordonate de etnomuzicologul Speranţa Rădulescu, la care am participat adesea, sunt un indiciu în sensul preocupării de a obţine documente sonore impecabile care să atingă dimensiunea şi calitatea muzicii practicate în mediul ţărănesc. Pe de altă parte, perspectiva largă, depăşirea unui mod strict muzical de abordare ce caracterizează cele mai multe dintre lucrările tipologice ale domeniului sunt proba incontestabilă a sensului pe care etnomuzicologia românească se pregătea să-l înscrie la hotarul dintre secolul XX şi cel care abia a început.

The Folkloric Document Between Cause and Effect

(Abstract)

The ethnomusicology was formed slowly as an independent discipline. This fact is owned, first of all, to an initial, ambiguous way and also to the nature of its own object of study, which was often difficult to broach and to investigate. The forming of a systematic methodology will also be conditioned by the occurrence of the mechanic means of recording and their performances. Researching the musical folklore means leaving behind many written and sonorous documents. The first ones, those which belong to a long period of exploring and searching have been grouped, often analyzed, in more and more imposing works and volumes. These works build together the history of ethnomusicology. The documents which formed the fund of the folklore archives belong, however, to the period in which the recording machine becomes totally accessible. When the phonograph or the tape recorder are close at the researcher's hand, the research of ethnomusicology has the chance of realizing more and more objective land and laboratory documents. The finality of the research as well as the diversity of objectives which aim to an ethno musicological epistemology, depend on the objectivity of the documents and of their quality and contents.

The building up and publishing of the first anthological folklore collections, the systematic gathering including that of the melody, of the oral music specific to the people, is only strengthening when this action is justified as a necessity. The musical folklore has to inspire the componists beyond the fact that adding the melody made the literary folklore text seem less incomplete and less skeleton-like. During the forming of the musical folklore, which later became the ethnomusicology, many problems and reflexes with a long resonance in time, have occurred. The preoccupation, especially at the end of the 19th century and in the contemporary period, regarding such a rapid revaluation of the

https://biblioteca-digitala.ro

folklore, will always burden the actual folkloric research. Thus, the folkloric document, which in the case of ethnomusicology, in a somewhat historic order, is represented by *direct notation* (from hearing, sometimes from the memory), *sonorous recording* followed by *musical transcripts, disc, film,* together with other auxiliary materials which are more and more consistent and laborious and which ensure the coherence and the understanding of this field so that it will always be marked by collateral objectives. What destroys a bit the contents and the quality of some documents is not necessarily the presence of the objectives, but mostly certain zeal and its negative effects. However there are some objective causes which determine the fragmentary character of the research and of the document.

In this summary we have described some aspects regarding the quality of the ethnomusicological document (including the organologic one), which was directly put down on paper, recorded and transcribed and which aimed to some specific limits of the research, some of them being unavoidable. We refer especially to the fragmentary aspect of the ethnomusicological document as a part of the whole, invoking data from the field history as well as results from our own research. With the help of such documents we try to catch the conscious selection attitude and the partial rendition. At a certain point we notice several reflexes and sluggishness which are partially justified. We can now talk about a *reflex of the folklore pattern* which we find in all revaluation forms. Later, *a generalized extension of the accompaniment* is remarked and it is shown as within the scenic revaluation forms of the musical folklore. We indirectly mention the effects generated by an approach, registering, fragmentary and/or partially recording which contributes to the diminishing of what could have become an integral image of folklore.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

TIPOLOGIA ROLURILOR ETNOGRAFICE ÎN ANTROPOLOGIA APLICATĂ

MARIN CONSTANTIN
Centrul de Cercetări Antropologice „Francisc I. Rainer", Bucureşti

În preocupările lor aplicative, antropologii vin inevitabil în contact cu structurile de putere de stat sau de ordin privat. Problema centrală (deopotrivă etică şi tehnică) este cum să colaborezi cu autorităţile când cercetarea antropologică este holistică şi se poate interesa de ceea ce autorităţile fac, mai precis de rolul şi competenţa acestora în structura socială. Eric Wolf (1999 : 132) explică situarea periferică a antropologiei în ansamblul vieţii sociale prin exigenţele de tip observaţional ale disciplinei. Trebuie subliniat faptul că literatura antropologică ezită între a prescrie cercetătorului un rol subaltern în relaţia cu „clientul" (cf. Butcher 1987: 42) sau o autonomie a studiului, care să permită investigarea relaţiei dintre „client" şi problema socială semnalată de acesta (cf. Feldman 1981: 227).

Munca de teren în mediul urban şi antropologia aplicată. Etnografia urbană se confruntă în primul rând cu o mai mare mobilitate a grupurilor sociale studiate, în raport cu abordarea unei comunităţi săteşti, de plidă. Se vorbeşte, de aceea, de „etnografia multi-situată" (Gupta 2000: 240) în legătură cu munca de teren adaptată la diversele programe de activitate şi sfere de interese ce coexistă în lumea citadină. Nu întâmplător, etnograful din mijlocul unei populaţii urbane are „de jucat multe roluri" şi „de prezentat multe feţe" (Sieber 1981: 220), în cursul muncii sale de teren.

Antropologiei aplicate i se cere în mod similar să-şi ajusteze metodologia la complexitatea vieţii de la oraş. Aceasta cu atât mai mult cu cât munca de teren rămâne o sursă de autoritate pentru orice proiect aplicativ. Antropologii „practicieni" au nevoie de informaţia de primă mână, precum şi de preluarea temporară a unor roluri sociale locale, spre a-şi demonstra expertiza. De fapt, însăşi diversificarea muncii etnografice generează roluri specializate în antropologia aplicată, după natura grupului sau problemelor sociale examinate. John van Willigen (1993: 3–5) enumeră paisprezece asemenea roluri, respectiv „cercetător în cadrul anumitor politici", „evaluator", „analist al impactului", „analist al nevoilor sociale", „planificator", „analist al cercetării", „avocat", „instructor", „mediator cultural", „martor expert", „specialist în participare publică", „administrator", „agent al reformei", „terapeut". Fără îndoială, rolurile de mai sus nu sunt exclusiv „antropologice", ci în egală măsură conforme cu alte ştiinţe sociale. Totuşi, ele intră în rezonanţă cu tehnicile etnografice, precum observarea participativă şi

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 91–98

https://biblioteca-digitala.ro

distincția *emics / etics*. Ca atare, rolurile amintite primesc o dezvoltare specifică la nivelul metodologiei etnografice, ca modalități de abordare a comunităților locale în relația lor cu autoritățile.

Definirea unei arii comunitare din București. Cercetarea care stă la baza acestui articol şi-a propus (cu sprijinul Fundației Soros pentru o Societate Deschisă) „să probeze potențialul practic al cunoştințelor antropologice" în cadrul unei arii comunitare din sudul Bucureştiului.

O mare parte a populației din zona amintită (formată din români şi țigani şi locuind în sectoarele 4 şi 5 ale capitalei României) este marcată din punct de vedere sociomaterial de o sărăcie profundă, ale cărei coordonate istorice coboară până în secolul al XVI-lea. În acea perioadă s-a împământenit toponimul de „Mahalaua calicilor" unui teritoriu mărginit de râul Dâmbovița şi Dealul Mitropoliei; „calicii" proveneau atât din rândurile cerşetorilor, invalizilor, văduvilor, hoților etc., cât şi din familiile de robi țigani ai domnitorilor, boierilor şi mănăstirilor. Integrarea acestei regiuni în spațiul urban bucureştean a început în secolul al XIX-lea, cu eliberarea robilor țigani, construirea unor şcoli, pensioane, fabrici etc. Totuşi, după cum relevă Adrian Majuru (2002: 2–3; 8), o conştiință a „periferiei" dăinuie atât la nivelul autoreprezentării localnicilor, cât şi în cazul viziunii externe asupra cartierelor actuale Rahova şi Ferentari. Un studiu sociologic asupra unei comunități locale de țigani (Preda şi Rughiniş, 1998) pune în evidență sărăcia materială (lipsa electricității şi a apei curente, şomajul) şi marginalizarea socială a acestora.

Contextul politic al acestei situații este şi el nefavorabil: în România, ajutorul social pentru familiile sărace s-a redus de la 144,2% în 1996 la 14% în 1999; de asemenea, alocațiile guvernamentale pentru aşa-numita „bunăstare pasivă" a muncitorilor disponibilizați în perioada 1991–1997 s-au situat între 60% şi 90%, în vreme ce susținerea pentru programele de „bunăstare activă" (incluzând calificarea profesională, crearea de locuri de muncă, credite pentru întreprinzători mici şi mijlocii) nu a depăşit 3% (cf. Zamfir 2001: 63–65).

Pe o asemenea bază, primul scop al acestui studiu a fost de a căuta răspuns la întrebarea: „Este sărăcia din sudul Bucureştiului o consecință a ineficienței, sau insuficienței, politicilor sociale guvernamentale, sau ea depinde mai degrabă de un un 'complex' local al sărăciei, moştenit istoric şi încorporat social?" Oscar Lewis a conceptualizat „cultura sărăciei" cu privire la un mod de viață definit prin transmitere din generație în generație, dependența de modalități informale de credite (şi nu de instituții oficiale de profil), lipsa unei participări şi integrări efective în instituțiile societății largi, analfabetism şi structuri de rudenie matrifocale (cf. Lewis 1980: 265–267). Criticii lui Lewis observă că acest concept nu ține seamă de interacțiunea dintre „modul de viață al săracului" şi sistemul extern (de pildă şomajul, care generează sărăcie), după cum ignoră schimbările culturale şi, în general, deduce presupunerea „ştiințifică" potrivit căreia cei săraci sunt răspunzători de condiția lor (cf. Eames şi Goode 1980: 275). Aceşti autori

https://biblioteca-digitala.ro

sugerează utilitatea investigării *pattern*-urilor adaptative ale comunităților paupere, exprimate prin *status*-ul ocupațional local (Eames și Goode 1980: 281).

Studiul de față se concentrează asupra unei piețe în aer liber, a unei fabrici și a unui grup școlar industrial. Siturile etnografice respective – Piața Progresul (sectorul 4), Fabrica Rocar și Grupul Școlar Industrial „Grigore Cerchez" (ambele, în sectorul 5) – sunt considerate aici nu ca instituții izolate, ci intercorelate printr-un sistem de relații reciproce decurgând din proximitatea lor teritorială.

Roluri etnografice în munca de teren la oraș. Vreme de nouă luni (din iulie 2000 până în martie 2001), autorul studiului a efectuat muncă de teren în cele trei situri amintite. El a recurs astfel la mai multe tehnici de investigație etnografică (interviuri deschise, un chestionar biografic, statistica relațiilor de piață, un film etnografic – tot la piață), dar principala metodă de lucru (ca implicare și eficiență) a fost observarea participativă. După cum s-a mai spus (Ingold 1995), spre deosebire de arheolog, sau paleoantropolog – care studiază oameni –, antropologul cultural studiază *printre* sau *cu* oameni. În mod similar, Spradley (1980: 3) arată că etnografia (în sensul antropologic al muncii de teren) – mai degrabă decât „a studia oameni" – *învață* de la oameni. Prin intermediul observării participative, autorul cercetării a reușit să sesizeze aspecte care altfel ar fi rămas probabil opace pentru sine, precum dinamica schimburilor comerciale dintre români și țigani, aptitudinea muncitorilor industriali de a identifica prin dezbatere cu maiștrii și cu inginerii acele soluții tehnice pentru problemele lor de muncă, complementaritatea dintre comportamentul asociativ și diferențial dintre elevii aceleiași clase. Mai cu seamă, observarea participativă a ajutat autorul în a deveni un personaj familiar printre interlocutorii săi din teren și astfel în a face inteligibilă și acceptabilă intruziunea sa etnografică. Potrivit lui Gheorghiță Geană, unul dintre efectele acestei metode este „reducerea potențialului agresiv al cunoașterii științifice", la nivelul „științei omului", prin definiție antropologia.

Autorul a construit, în consecință, o tipologie etnografică legată de profilul de activitate al fiecărui sit. La piață, el a vândut (în mai multe etape) tomate și pere, în vreme ce la fabrică a preluat succesiv rolurile de „mecanic", „tinichigiu", „ajutor de sudor", „forjor". În sfârșit, la școală, el a predat mai multe cursuri de istorie antică și medievală. Dincolo de exigențele tehnice ale observării participative, practicarea rolurilor amintite a fost impusă prin însăși natura proiectului: plasarea „internă" a etnografului printre negustori, muncitori sau elevi i-a prilejuit un acces direct la atitudinile și valorile locale, altfel decât ar fi fost cazul adresării unor întrebări dintr-o poziție „neutră", dar externă. Atare poziții profesionale nu sunt doar niște avataruri etnografice (și poate anecdotice), ci corespund de la caz la caz categoriilor sociale locale și – pe cât posibil – ariilor de interes ale acestora.

O analiză de rețea a celor trei situri etnografice. Autorul a identificat prin munca de teren mai multe categorii socioprofesionale locale, ca și o serie de probleme sociale specifice acestora. Astfel, s-au distins patru tipuri de relații locale, și anume:

https://biblioteca-digitala.ro

Progresul > Rocar (muncitori, maiştri şi ingineri drept clienţi; muncitori şi maiştri ca negustori);
Rocar > Cerchez (elevi ca ucenici în fabrică);
Cerchez > Rocar (muncitori ca elevi, în trecut, şi ca părinţi de elevi, acum);
Progresul > Cerchez (elevi şi profesori drept clienţi).

Aceste relaţii nu sunt simetrice; ele circumscriu mai degrabă piaţa – ca o instituţie de egal interes pentru personalul fabricii şi cel de la şcoală. Legăturile dintre fabrică şi şcoală îşi pierd intensitatea din raţiuni de restructurare economică. Astfel, importanţa pieţei rezultă din capacitatea sa de a atrage şi a menţine o clientelă, date fiind: (1) conţinutul agricol al negoţului local, (2) habitatul urban al „clienţilor", (3) dimensiunea interetnică a relaţiilor comerciale. În schimb, orientarea profesională a salariaţilor Rocar şi a elevilor de la şcoala Cerchez are o contribuţie secundară la economia locală, în contextul declinului industrial actual. Grevele succesive petrecute în zonă în perioada amintită probează diferenţele de statut social şi eficienţă economică dintre categoriile socio-profesionale analizate. Negustorii ţigani de la Piaţa Progresul au protestat împotriva Primăriei Capitalei (în iulie 2000 şi martie 2001), întrucât buticurile lor au fost demolate de autorităţi, pe motivul „ilegalităţii" amplasamentului şi tipului de comerţ paracticat acolo. Din noiembrie 2001 până în februarie 2002, muncitorii de la Rocar au manifestat în stradă împotriva guvernului (această fabrică fiind patronată în procent de 68% de stat), pentru neplata salariilor. Cereri salariale similare au fost înaintate (în februarie – martie 2002) de patru federaţii sindicale din educaţie, la care personalul didactic de la Cerchez s-a raliat.

Aceste mişcări sociale reflectă o determinare locală în a combate sărăcia. Totuşi, o distincţie trebuie să fie făcută între revendicările salariale ale muncitorilor şi profesorilor şi ceea ce s-ar putea chema „cererile funcţionale" ale negustorilor. Fără îndoială, toate grupurile sociale amintite se confruntă cu probleme macroeconomice, precum inflaţia şi şomajul. Dar în vreme ce muncitorii şi profesorii (predominant, români) cer asistenţă guvernamentală pentru condiţia lor bugetară precară, comercianţii (în majoritate, ţigani) sunt preocupaţi prioritar de poziţia lor pe piaţă. Comerţul se dovedeşte astfel o afacere profitabilă (fiind asumat în mod curent pe cont propriu), în vreme ce industria şi educaţia oferă doar venituri de subzistenţă, în măsura în care aceste activităţi depind de subvenţie guvernamentală.

Se pune problema dacă dificultăţile economice din aria comunitară Progresul–Rocar–Cerchez pot fi abordate numai din exterior, printr-o politică guvernamentală de dezvoltare, sau dacă nu cumva ele pot fi autogestionate la nivel local, printr-o mai bună administrare a resurselor umane ale fiecărui sit etnografic discutat aici. În acest sens, ancheta noastră de teren a identificat mai multe probleme sociale locale.

Piaţa Progresul beneficiază de traficul intens al Şoselei Giurgiului, o arteră internaţională. Cele peste 650 de tarabe oferă o diversitate de bunuri (confecţii,

https://biblioteca-digitala.ro

electrocasnice, cosmetice etc.), dar profilul specific pieței este cel agroalimentar (cereale, legume, ouă, brânzeturi, mezeluri, băuturi etc.). Cumpărătorii și autoritățile disting între „producători" (agricoli, majoritar români) și „comercianți" (în cea mai mare parte, țigani); cu motivul insuficienței spațiului comercial, comercianții sunt acuzați frecvent de „speculă", deși adeseori producătorii consimt (din lipsă de timp sau abilități negustorești) la a-și vinde marfa „engros", la prețuri mai mici. Diferențierea etnică devine astfel un element dinamic al schimburilor comerciale (fapt verificat statistic de autor: o evaluare periodică a tranzacțiilor locale relevă 183 de schimburi între români, 237 între români și țigani și 63 între țigani).

La începutul studiului, fabrica Rocar (singurul producător românesc de autobuze) mai număra doar 1300 de salariați (dintr-un total de peste 7000). Problemele de aprovizionare și de desfacere generează o stare de tensiune și suspiciune între nivelurile personalului, în locul unei conlucrări și consfătuiri. Inginerii și muncitorii se acuză reciproc de incompetență și incorectitudine în procesul de producție și în distribuirea resurselor societății. Maiștrii dețin oarecum o poziție intermediară (ei lucrează cu muncitorii, dar fac legătura tehnică și de gestiune cu inginerii). Totuși, lipsește în fabrica Rocar un cadru de dialog și consultare reciprocă între salariați; astfel, problemele de muncă persistă și ele se reflectă dramatic în situația economică a societății (cu datorii de mai multe sute de miliarde de lei).

În sfârșit, Grupul Școlar Industrial „Grigore Cerchez" (fost liceu al fabricii Rocar) pregătește în prezent peste 1500 de elevi în meserii specifice domeniului auto (mecanic, electrician, tinichigiu, sudor etc.) și, într-o măsură mică, în domenii „teoretice", respectiv matematică și biologie. Chestionarele aplicate periodic de etnograf indică în acest caz o predominanță a elevilor „repartizați" în școală (după eșecul admiterii la alte școli), după cum s-a constatat un dezinteres curent al elevilor pentru programa școlară și pentru participarea la lecție. În sfârșit, autorul a identificat lipsa unei preocupări a personalului didactic local pentru orientarea profesională a elevilor. Aceste aspecte conduc la un automatism și ineficiență al actului educațional, concretizat în distanța ce separă profesorii de elevi și dintre interesele acestora.

Munca de implementare a propunerilor antropologic-aplicative. Studiul de față este conceput ca o evaluare a implicațiilor expertizei antropologice într-o arie comunitară din București. Scopul cercetării este promovarea intereselor comunității locale, o dată ce acestea sunt identificate și analizate printr-o metodologie etnografică. Dincolo de etnografie, munca aplicativă constă în experimente sociale și mediere culturală între comunitate și autorități.

Pe baza unor chestionare de evaluare (probată de date personale și semnătură a 75 de negustori, producători și clienți) a cerințelor oamenilor din piață, cercetătorul a înaintat către Primăria sectorului 4 mai multe recomandări de ameliorare a comerțului local. Se prevede aici crearea unui sector de vânzare /

https://biblioteca-digitala.ro

cumpărare en gros, unde cei implicați să poată negocia după interesul lor comercial; această recomandare este argumentată prin „diviziunea muncii" dintre agricultori și comercianți și condiționată de încadrarea legală a comercianților din piață. Alte prevederi se referă la amenajarea unui depozit pentru mărfurile agricultorilor și la construirea unui spațiu igienizat pentru vânzarea brânzeturilor.

În cazul fabricii, cercetătorul a propus conducerii de la Rocar organizarea periodică a unor consfătuiri între ingineri, maiștri și muncitori, pentru o autoevaluare critică a problemelor de muncă și stimularea cooperării dintre categoriile de personal. Autorul studiului s-a implicat personal în organizarea și desfășurarea unor asemenea consfătuiri, în cele cinci secții principale ale fabricii; la aceste consfătuiri au participat 42 de persoane, reprezentând toate nivelurile resurselor umane uzinale. Între soluțiile identificate în acest mod sunt: „întinerirea personalului cu absolvenți ai școlii Cerchez", „promovarea personalului prin testare tehnică periodică", „elaborarea unei fișe a postului, după care să se stabilească sarcinile de lucru și retribuția".

La școala Cerchez, autorul cercetării s-a implicat în organizarea a 12 grupuri de studiu, la nivelul a trei clase terminale, ca bază de cooperare și competiție între elevi, și astfel ca modalitate de stimulare a participării acestora la lecție. Trei lecții demonstrative au fost prezentate conducerii școlii (pe marginea unui curs experimental de antropologie a educației, de asemenea susținut de autorul studiului, în școala respectivă), cu evidențierea unei implicări sporite din partea elevilor în pregătirea și desfășurarea lecției, în raport cu pasivitatea generalizată în cazul lecțiilor susținute de profesor în fața unei întregi clase. Autorul studiului a organizat, de asemenea, o întâlnire a elevilor din clasele terminale cu reprezentanți ai Agenției Municipale de Formare și Ocupare a Forței de Muncă; cu acest prilej, elevii au fost informați cu privire la piața muncii și perspectivele lor profesionale.

Nu toate acțiunile concepute și inițiate de autorul cercetării au fost acceptate și implementate la nivel local. Primăria a manifestat o rezervă pentru reorganizarea pieței, pe considerente bugetare. Managementul fabricii a primit însă cu interes rezultatele consfătuirilor oamenilor muncii și a considerat necesitatea unei noi viziuni în administrarea resurselor umane locale. În sfârșit, Inspectoratul Școlar al Municipiului București a fost interesat de lipsa unei concordanțe între majoritatea elevilor de la școala Cerchez și profiul tehnic al școlii și de măsura în care metode ca grupul de studiu sau ședința de orientare profesională pot dezvolta calitatea procesului de învățământ.

În plan metodologic, autorul cercetării a pus în practică o nouă tipologie de roluri etnografice, însă cu un conținut aplicativ materializat în activitățile de „evaluator", „specialist în participare publică" și „mediator cultural".

Concluzii. Tipologia etnografică și aplicativă descrisă mai sus poate fi considerată ca o strategie tehnică a antropologului în teren, în relație directă cu exigențele metodei observării participative și cu natura problemelor sociale examinate. După cum remarcă Michael Banton (1968: 57–60), dezvoltarea socială

https://biblioteca-digitala.ro

şi economică este asociată cu diferenţierea de rol, astfel încât „ordinea morală" ce caracterizează societăţile tradiţionale pare a fi în prezent înlocuită cu o „ordine tehnică". Antropologii se confruntă cu această specializare de rol în încercarea de a o adapta scopurilor lor, mai ales când ele sunt practice. După cum s-a văzut, rolurile locale pot constitui unelte utile în abordarea informatorilor din teren şi în negocierea cu autorităţile. În acelaşi timp, antropologul aplicativ trebuie să-şi evalueze critic „înrolarea" temporară: el se va deosebi de informatorii sau „clienţii" săi prin observarea metodologică deopotrivă internă şi externă a acestora (cf. Spradley 1980: 56–57). Fie etnografice, fie aplicative, rolurile antropologice nu sunt nişte „drammatis personae" (fără a exclude de aici anumite conotaţii estetice), ci probe ale muncii de teren şi mijloace de acţiune.

BIBLIOGRAFIE

Banton, Michael, 1968, *Roles. An introduction to the study of social relations*, London.

Butcher, David, 1987, *The applied anthropologist in development projects*, in Eric Hanley (editor), Edinbourgh Anthropology Edinborough, p. 40–59.

Eames, Edwin şi Goode, Judith, 1980, *Strategies for coping with inadequate resources: a cross-cultural view on the behavior of the poor*, în George Gmelch şi Walter P. Zenner (edits), *Urban life. Readings in urban anthropology*, New York, St. Martin's Press, p. 273–285.

Feldman, Kerry D., 1981, *Anthropology under contract: two examples from Alaska*, in Donald A. Messerschmidt (editor), *Anthropologists at home in north America. Methods and issues in the syudy of one's own society*, Cambridge, London, New York, Cambridge University Press, p. 223–237.

Geană, Gheorghiţă, 2001 *From agression and humility: the meaning and settings of experience in anthropological knowing* (în manuscris), (Biblioteca Centrului de Cercetări Antropologice „Francisc I. Rainer", Bucureşti).

Gupta, Akhil, 2000, Comentariu la Harry Englund şi James Leach, *Ethnography and the meta-narratives of modernity*, în „Current Anthropology", vol. 4, no. 2, p. 225–248.

Ingold, Tim, 1995, *Introduction to Social Life*, în Tim Ingold (editor), *Companion Enciclopedia of Anthropology Humanity, Culture and Social Life*, Second edition, London and New York Routledge, p. 737–755.

Lewis, Oscar, 1980, *The culture of poverty*, în George Gmelch şi Walter P. Zenner (edits), *Urban life. Readings in urban anthropology*, New York, St. Martin's Press, p. 263–272.

Majuru, Adrian, 2002: *Mahalaua calicilor*, manuscris la Biblioteca Centrului de Cercetări Antropologice „Francisc I. Rainer", Bucureşti.

Mintz, Sidney W. 2000, *Sows' ears and silver lining. A backward look at ethnography*, în „Current Anthropology", vol. 41, no. 2, p. 168–189.

Preda, Marian şi Rughiniş, Cosima, 1998: *Zăbrăuţi: diferenţe şi divergenţe într-o comunitate urbană.* Studiu de caz asupra unei comunităţi de romi din Bucureşti, în „Revista de cercetări sociale", vol. V, nr. 3–4, p. 98–124.

Sieber, Timothy R., 1981, *Many roles, many faces: researching school-community relations in a heterogenous American urban community*, în Donald A. Messerschmidt (editor), *Anthropologists at home in north America. Methods and issues in the study of one's own society*, Cambridge, London, New York, Cambridge University Press, p. 202–220.

Spradley, James P., 1980, *Participant observation*, New York, Harper Torchbooks.

Willigen, John van, 1993, *Applied anthropology. An introduction*, Westport, Connecticut, Bergin.

Wolf, Eric R., 1999, *Anthropology among the powers*, în „Social Anthropology", 7, part 2, p. 121–134.

https://biblioteca-digitala.ro

Zamfir, Cătălin 2001, *Politica anti-sărăcie*, în „România socială. Revistă de cultură şi analiză", nr. 3–4, p. 56–85.

Notă. Acest studiu a fost susţinut de Research Support Scheme, din cadrul Fundaţiei pentru o Societate Deschisă, grantul nr. 283 / 2000.

The Typology of the Ethnographic Roles in Applied Anthropology

(Abstract)

The author examines the practical potential of cultural anthropology when studying a community area in Bucharest. An ethnographic typology is developed through several roles played within a marketplace, a factory, and a school, as well as at the level of their relationships to local authorities. Either ethnographic, or applied, such roles are adapted to the complexity of social life in the city, and seen as means of action in anthropological expertise.

https://biblioteca-digitala.ro

TRANSMITEREA TRADIȚIONALĂ – PERSPECTIVE TEORETICE

ILEANA BENGA
Institutul „Arhiva de Folclor a Academiei Române", Cluj-Napoca

Problematica transmiterii în sistem tradițional a unui complex de cunoștințe comunitare transcende spațiul abordării experimental-antropologice, chiar dacă o presupune, la baza interogației. Nu este vorba doar de a analiza un *material narativ*, chiar dacă majoritatea producțiilor aflate în focus etnologic sunt transmise prin actul narării, ci, deopotrivă, de a-i realiza terenului folcloric reformările contextuale, metamorfozate în substanță și în mesaj, utilizând un instrumentar metodologic relevant.

Dintre multitudinea demersurilor folosite în analiza fenomenului de transmitere a tradiției – antropologice, lingvistice, naratologice – ne vom referi aici la teoriile cognitiviste: ele au în vedere, în egală măsură, atât prezumpțiile cognitive asupra cărora se grefează bombardamentul „noțional", cât și operația corespunzătoare de *feed-back*, cu nivelele ei de reinvestire a faptului cultural. Corectitudinea interogării acestui fapt ține de onesta formulare a unei probleme, care de altminteri a frământat lumea științifică încă din secolul trecut, anume: cum se explică faptul că se documentează fenomene culturale aparținând unor parametri spațio-temporali extrem de vaști, și totuși extrem de asemănătoare.

Prima soluție vine din partea hermeneuticii fenomenologice practicate în Europa în prima jumătate a acestui secol, atitudine pentru care este emblematică teoria lui Mircea Eliade: în transconștient există niște unități minimale denumite *patterns* – modele exemplare, care au o dimensiune ontologică, spre deosebire de arhetipurile jungiene, care sunt concepte psihologice; ele ar sta la baza activității afabulatorii a omului, astfel încât a cerceta fenomenul religios înseamnă a porni de la experiența umană încastrată în acel fenomen, care este o experiență simbolică. A doua soluție vine din partea unei perspective care nu acreditează ontologia și metafizica tradițională, și anume din partea lui Ioan Petru Culianu, care propune o hermeneutică susținută de teoriile literare postmoderne și de psihologia cognitivă, construct teoretic pentru care el a introdus două concepte importante: *intertextualitatea* și

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, București, p. 99–107

https://biblioteca-digitala.ro

transmiterea cognitivă[1]. El le considera drept noutatea fundamentală pe care a adus-o în câmpul metodologic al istoriei religiilor. În loc să fie cercetat arhetipul unui mit, trebuie căutată variabilitatea lui extremă, pentru a vedea care îi este spectrul de toleranță logică[2].

În timp, pornind de la o metodă inițial localizată pe studiile gnostice, o metamorfozează într-un principiu universal de explicare a oricărui fenomen spiritual, sub raportul mecanismului său cognitiv de generare; *Călătorii în lumea de dincolo*, publicată în anul morții sale, exprimă foarte exact importanța crucială pe care o acordă Culianu descoperirii lui, o metodă care devine în sine o *mathesis universalis*[3]. H.-R. Patapievici sintetizează evoluția conceptuală pe care o dezvoltă opera lui Culianu în felul următor: înainte de 1986, la nivelul de suprafață, studiul său are ca obiect cunoștințele, care sunt ideologice, au caracter recurent, prezintă diversitate, pot fi descrise. Scopul studiului constă atunci în identificarea, catalogarea și clasificarea cunoștințelor. Nevoia stabilirii originii unei cunoștințe statuează că studiul e complet atunci când, printr-o difuziune continuă, a putut fi identificată sursa materială a fenomenului spiritual (cultural) studiat. Recurența cunoștințelor e explicată prin regularitățile psihologiei analitice (Freud: complexe; Jung: inconștient colectiv, arhetipuri). La nivelul de profunzime, cunoștințele sunt activate și acționate de „presupoziții culturale" de adâncime care, într-o epocă dată, alcătuiesc grila interpretativă, filtrul hermeneutic al unei epoci, căreia îi conferă originalitate; el prezintă unicitate și este insesizabil, neputând fi dezvăluit decât învăluindu-l; cercetătorul este invitat să pătrundă în culisele scenei ideilor pentru a surprinde firele invizibile.

După 1986, studiul lui Culianu are ca obiect stabilirea *setului de reguli* (sau de idei), adică enumerarea enunțurilor ontologice elementare și a mecanismelor de

[1] B. Neagota, *Religione popolare e religioni antiche. Prospettive comparativiste*, în vol. „Religiosità popolare tra antropologia e storia delle religioni". Atti del convegno, Accademia di Romania in Roma, 15–17 giugno 2000, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2002, p. 356–359. Pentru fundamentarea ideologică a concepțiilor lui I.P. Culianu dăm următorul fragment (*Arborele gnozei*, București, Editura Nemira, 1998, p. 8): „Obiectele ideale interacționează în timp pentru a forma istoria. Cu alte cuvinte, simpla «morfologie» a unui sistem, care constituie ținta oricărei descrieri structuraliste, se află integrată într-un proces dinamic de proporții extraordinare, respectiv în interacțiunea temporală a tuturor sistemelor similare. Acest proces cu un număr infinit de dimensiuni este numit de noi istorie. Dat fiind caracterul lui dimensional infinit, putem noi spera să-l înțelegem vreodată? N-ar fi oare mai înțelept să revenim la simple „morfologii" de obiecte ideale, în loc să cutezăm a le examina tulburător de complexele tipare de interacțiune? În stadiul actual, este poate greu de trecut dincolo de morfologia sistemelor. Și totuși, se cuvine să subliniem insistent că ținta noastră e «morfodinamică», studiul evenimentelor într-un continuum spațio-temporal. Cu alte cuvinte, sunt pentru un *demers cognitiv care să includă diacronia ca dimensiune obligatorie a lumii, și nu ca o dimensiune de care ne putem dispensa*" (sublinierea ne aparține).

[2] I.P. Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, București, Editura Nemira, 1996.

[3] H.-R. Patapievici, *Postfața* la I.P.Culianu, *Gnozele...*, p. 358.

https://biblioteca-digitala.ro

generare, care constă în activarea posibilităților opțiunii binare. Ideea *originii* în sens difuzionist este categoric respinsă, întrebarea: *de unde vine?* fiind înlocuită de întrebarea: *cum e generat?* Faptul spiritual e „explicat" când e identificată categoria istorico-religioasă proximă. Arhetipurile, inconștientul colectiv sunt considerate pseudoexplicații de tip *explanatory principle*, foarte criticat de el. Recurențele se explică strict cognitiv, de vreme ce, spune el, orice transformare a mitului are prin definiție o origine cognitivă. Locul filtrului hermeneutic este luat de *transmiterea cognitivă*, care este o regândire activă a tradiției, bazată pe un simplu set de reguli și care funcționează prin intermediul dubletului *intertextualitate / tradiție culturală.* Transmiterea cognitivă poate fi identificată prin enumerarea setului de reguli și a mecanismului de generare dat, fie în dezvoltarea arborelui unei ierarhii binare, fie prin împachetarea alternativelor în „cărămizi de construcție", fapt pentru care istoricul religiilor recomandă combinarea istoriei culturii cu psihologia cognitivă[4].

Intertextualitate înseamnă „transmitere" într-un mod foarte complex. Toate experiențele precedente par să conveargă și să influențeze profund ceea ce noi considerăm drept o experiență nouă, proaspătă. În general, acest proces se petrece sub pragul conștienței și presupune o sinteză mentală a multor elemente și elaborarea activă a noului eveniment, lucru foarte diferit de repetarea exactă a ceea ce chiar s-a petrecut[5].

În mod uzual, prin *transmitere istorică* se înțelege un fel de demers ideal în care fiecare citește și recitește un text și apoi îl repetă altora, de cele mai multe ori într-o formă distorsionată. În realitate, lucrurile sunt cu mult mai complicate. În transmiterea ideilor, textele pot să nici nu survină, chiar dacă există. Câteva principii de hermeneutică generală pot fi transmise fără ca receptorul să realizeze la modul conștient cele ce se întâmplă, producând astfel alte texte după aceste principii, și nu după textele precedente, necunoscute de el. Și totuși, se poate întâmpla ca rezultatul final să fie foarte apropiat de textele care circulau în comunitatea transmițătorilor originari. Istoricii ar putea deduce dintr-o asemenea afirmație că transmiterea se bazează necesarmente pe texte; răspunsul, afirmă Culianu, este mult mai simplu, chiar dacă nu se obține cu metodele lor, și el spune următorul lucru: omul produce gânduri, iar dacă se află în posesia unui model pentru raționamentul său, gândurile lui sunt previzibile încă de la început. În multe cazuri, mai cu seamă dintre cele pe care le discută el, transmiterea are loc fără o reală circulație a textelor; „intertextualitatea" este în fapt un fenomen mental; textele pot fi și scrise, dar în marea lor majoritate nu sunt. Exemplul emblematic este că grație *etnosemiologiei* – știința care studiază sistemele de semne dincolo de plasarea lor temporală – s-a putut stabili că ființele umane credeau într-o lume

[4] *Ibidem*, p. 359.

[5] I.P. Culianu, *I viaggi dell'anima. Sogni, visioni, estasi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1991, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro

supraumană cu mult înainte de a cunoaşte scrierea; că, spre exemplu, picturile din grotele paleosiberiene anticipă toate trăsăturile unui elaborat sistem şamanic, exact ca şi cele documentate încă astăzi pentru unii şamani siberieni. Rezultă că credinţele despre alte lumi şi modelele călătoriilor dincolo erau transmise cu certitudine pe firul tradiţiei culturale. Explicaţiile care aduc în discuţie transmiterea genetică sau afirmaţia cum că în spatele *psyché*-ei noastre individuale acţionează un inconştient colectiv sunt considerate de Culianu ca lipsite de orice bază cognitivă. Cea mai bună explicaţie posibilă rămâne deci tradiţia culturală, complexă şi independentă de transmitere a unor întregi sisteme de idei. Asumpţia cognitivă care subîntinde o bună parte a operei lui este că *un simplu ansamblu de norme ar trebui să producă, în minţile umane şi într-un arc de timp virtualmente infinit, aceleaşi rezultate*[6]. Cu alte cuvinte, nu textul, ci modelul mental de la baza gândirii ar fi generatorul de gânduri; cunoaşterea acestui model-bază ar permite calcularea şi deci prevederea tuturor posibilităţilor oferite de variantele modelului[7].

Conceptul de transmitere cognitivă este asociat celui de tradiţie culturală, întrucât propune această reconsiderare activă a tradiţiei. Transmiterea cognitivă e de tip istoric; ea presupune o reelaborare permanentă de vechi credinţe, implicând uitarea, anularea şi inovaţia continuă[8].

Această transmitere apare ca un element care concură la stabilitatea anumitor norme tocmai prin reconsiderarea continuă a vechilor credinţe; tradiţia culturală ar apărea deci ca un fel de ADN al modelului, care îşi transferă datele în timp precum un cod ale cărui reguli garantează o anume stabilitate a normelor. Ea îşi perpetuează deci schema, compusă din simple norme. Şi se poate întâmpla ca aceasta să se bazeze pe integrarea ambilor factori: „transmiterea textelor" (intertextualitatea) şi „credinţele populare" (transmiterea cognitivă), caz în care tradiţia şi inovaţia se susţin foarte de aproape[9]. Astfel încât transmiterea cognitivă devine modelul de difuziune cel mai flexibil individuat până în acel moment în ambianţa disciplinelor istorice. Faptul că fiecare individ participă la această tradiţie explică perfect persistenţa tenace a multor practici şi credinţe. Fiecare, în fapt, gândeşte o parte a tradiţiei şi devine în acelaşi timp gândit de ea; în acest proces se

[6] *Ibidem*, p. 10–11.

[7] R. Moretti, *Le molte latitudini di Ioan Petru Culianu (1950–1991)*, tesi in estetica (Relatore: Ch.ma Prof.ssa Grazia Marchian), Corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia in Arezzo, Università degli Studi di Siena, Anno Accademico 1998–1999, p. 126.

[8] I.P. Culianu, *op. cit.*, p. 11. Iată ce spune el în continuare: (p. 12) „Una credenza viene autorevolmente legitimata da esperienze o approcci diretti. Ecco perché i resoconti di viaggi ultraterreni abbondano in molte tradizioni dell'umanità: di fronte alla rivelazione di autorevoli personaggi del passato, tendiamo ad accettarne la verità senza metterla in discussione. (Per fare un esempio, anche se oggi la tradizione freudiana è debole, è stata per molto tempo viva e vitale, pur basandosi su ipotesi del tutto arbitrarie e non verificabili, che equivalgono alla rivelazione freudiana delle ragioni dell'umana mancanza di felicità.) Questa ricerca di legittimazione spiega la proliferazione, in età ellenistica, di apocalissi apocrife o rivelazioni segrete".

[9] R. Moretti, *op. cit.*, p. 126–128.

https://biblioteca-digitala.ro

atinge autoconștiința cognitivă că ceea ce e gândit e experimentat și că tot ceea ce e experimentat se reîntâlnește în ceea ce e gândit. Acest complex proces de interacțiune între mințile umane ne permite să individuăm, în credințele pe care le împărtășim chiar și azi, rădăcinile obscure ce urcă în istorie până în paleolitic, poate încă și mai departe, la originile lui *homo sapiens*. Călătoriile între lumi par să țină de aceste tradiții, în măsura în care se numără printre tradițiile cele mai persistente ale umanității.

De problema transmiterii prin tradiție s-au ocupat și alte discipline culturale; G.P. Caprettini consideră că există două accepțiuni ale termenului *tradiție*: pe de o parte este vorba despre tradiție ca *suport al transmiterii*, în spațiu și în timp, adică drept difuziune și persistență a datelor istorico-culturale înregistrate în orice formă – orală, scrisă, vizuală etc. – în interiorul unei culturi. În acest sens, tradițiile ar fi în general patrimoniul care ne e transmis, fără să fie formulate judecăți de valoare ori deosebiri calitative, cadru în care nu se poate să nu se țină seama de mecanismele care prezidează eredităile culturale și care contribuie la a forma o tradiție. Pe de altă parte, prin tradiție se poate înțelege un *background de asumpții și de valori* consolidate în timp și menținute inalterate în cursul istoriei: un bloc de credințe, imagini, simboluri dotate cu lungă durabilitate și contrasemnate de un caracter în mod decis pozitiv, fie că e vorba de achizițiile spiritului uman în general sau, în particular, ale unei anumite civilizații, căreia îi constituie patrimoniul inalienabil și condiția de continuitate[10].

Acestor două accepțiuni le corespund două idei de fond: universalitatea naturii umane și evoluția ingenuă dintr-o epocă aurorală, lipsită de contraste și conflicte, într-un îndepărtat spațiu-timp, dincolo de schimbare, de unde s-a coborât prin sărăciri progresive[11]. Caprettini face și o succintă rezumare a principalelor teoretizări despre tradițiile populare: pentru Italia, Giuseppe Vidossi în 1934, la al III-lea Congres național de arte și tradiții populare, lua într-o discuție istorico-critică așa-numita religie populară, deducându-i clasificarea din raportul între cultura oficială, literară și artistică, și cultura populară, aceasta din urmă fiind privită de către cealaltă fie ca domeniu al ignoranței și al superstiției iraționale, fie ca lume intactă naturală, de reverie romantică. Era epoca în care se spunea că poporul nu produce, ci „reproduce"[12]; dar tocmai în acest climat ideologic s-au maturizat, după marile culegeri de folclor ale secolului trecut, cercetările pozitive, marile și eruditele compendii ale comparatiștilor, parcurse de ipoteze controversabile, dar în care se regăsește pasiunea cercetării unor filologi ce nu vor să restituie doar texte, ci și tradițiile culturale de ansamblu cărora acestea le aparțin. În anii care au urmat, reînnoirea perspectivelor metodologice și a instrumentelor

[10] G.P. Caprettini, *Simboli al bivio*, Palermo, Sellerio Editore, 1992, p. 15.
[11] *Ibidem*, p. 15–16.
[12] Dieterich Hoffmann-Krayer, apud G.P. Caprettini, 1992, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

operative inerente tradiţiilor nu a venit doar de la antropologia culturală – unde în primul rând sunt de menţionat studiile lui Lévi-Strauss –, ci, în egală măsură, de la lingvistica structurală şi de la istoriografia de la „Annales", ale căror roade trec mult dincolo de competenţa propriilor lor discipline. Trebuie însă adăugat că încă de la mijlocul secolului al XIX-lea legătura între teoria lingvistică şi studiul folclorului era foarte precisă, astfel încât să permită configurarea unei arii încă incomplet explorate, purtând diverse nume: *etnoliteratură, etnolingvistică* şi trăgându-şi originile din dezvoltarea filologiei moderne, iar în Europa occidentală a celei romanice. Decisiva dedicare a intereselor înspre formaţia sistemelor lingvistice şi a tradiţiilor lor literare (construite, cu deosebire în evul mediu, la confluenţa dintre cult şi popular, dintre artă şi folclor) o regăsim la A. Veselovskij, în urmă cu vreo sută de ani, apoi la Cercul lingvistic de la Moscova (fondat în 1915), cu direcţiile lui P. Bogatyrev şi R. Jakobson, care încercau să vadă folclorul în autonomia sa, tocmai atunci când lumea ştiinţifică tindea să reducă literatura populară la o cutie de rezonanţă pentru literatura cultă. Noile direcţii puneau în evidenţă legătura folclor–mit, particularităţile structurale (stilistice, metrice, narative), ideea de „creaţie colectivă" – împrumutată de la romantici; lor li se datorează şi insistenţa asupra ideii că un produs folcloric se naşte doar atunci când e primit de o parte a unei comunităţi. Decisivul influx dinspre şcolile filologice şi lingvistice trebuie judecat în paralel cu formarea unui fecund câmp disciplinar, ai cărui reprezentanţi de seamă au fost A. van Gennep şi M. Mauss, care considerau folcloric tot ceea ce se opune monologismului oficial. S-au încercat o multitudine de demarcaţii între etnografie şi folclor; dificultatea consensului ştiinţific sugerează că nu există o diferenţă atât de mare între lumea primitivă şi lumea folclorică occidentală, probleme asupra cărora s-au oprit îndelung şcoala finlandeză, cea germană şi cea anglo-saxonă, toate lovite de ipoteza mono- ori a poligenezei şi deci a propagării elementelor de cultură[13].

Problema tradiţiilor însă ţine tocmai de fiziologia oricărui sistem comunicativ. Ca şi *intertextualitate diacronică*, corpusul de „texte" e dotat cu tehnici condiţionate de existenţa colectivă. Problema genetică încetează să mai fie relevantă, rolul fundamental revenind sancţiunii instituţionale, comunitare. În cele din urmă, noţiuni precum creaţie individuală, mediaţie de grup ori adeziuni colective pot deveni toate formule simplificatoare. Există o întreagă dinamică între tradiţie şi inovaţie, între conservare şi transformare, între stabilitate structurală şi morfogeneză[14].

[13] G.P. Caprettini, 1992, *op. cit.*, p. 17–18.

[14] *Ibidem*, p. 18–23. El spune acolo (p. 23): „Il fatto di saper elaborare testi grammaticali, canonici, normativi non caratterizza di per sé una maggiore coscienza dei valori condivisi ma dipende dalla capacità di conferire loro una forma esplicita, certamente più complessa e sistematica dei giudizi di valore espressi dai parlanti nativi, in qualità di informatori; per essi infatti tende a prevalere, sulle capacità riflessive, il riferimento alla vita vissuta".

https://biblioteca-digitala.ro

O altă perspectivă asupra fenomenelor culturale tradiționale este cea a lui Pascal Boyer, care le plasează între viziuni asupra lumii conservate din străvechime și amintiri pregnante, context în care le caracterizează cu trei dimensiuni: ca instanțe de interacțiune socială, ca acte repetate și ca pregnante psihologic. Pentru că ceea ce trebuie să conțină o teorie a tradiției este tocmai descrierea proceselor generale care au loc atunci când aspectele pregnante ale anumitor fenomene de interacțiune socială sunt repetate ori reiterate[15]. Boyer constată că principalele construcții teoretice din antropologia socială și culturală sunt ridicate pentru a explica modalități tipic tradiționale de gândire și comportament, adică aproape exclusiv pentru explicarea obiceiurilor tradiționale. Astfel încât literatura antropologică rămâne sărăcită de o consistentă teorie despre tradiție și structurile sale. A considera tradiția drept autoevidentă și imaterială, numind prin aceasta o percepție potrivit căreia felul în care o înțelegi nu are consecințe empirice, înseamnă a ignora o altă evidență (*de jure*): anume că repetitivitatea, reiterările tradiției implică procese complexe de achiziție, memorizare și interacțiune socială, care trebuie descrise și explicate.

Ideea de fond e că însuși termenul *tradiție*, în calitate de concept, e impropriu, în sensul că, de pildă, o sumă de instituții se numesc „tradiționale" prin raportare la anumite cazuri prototipice, ceea ce nu statuează cu necesitate că ele ar avea ceva semnificativ în comun.

Teoria uzuală despre tradiție – de pildă a lui Shils – spune că ea include tot ceea ce o societate, la un moment dat, posedă și care deja exista când posesorii prezenți au survenit; or, o asemenea definiție ar exclude posibilitatea însăși a unei teorii științifice a tradiției.

Cât privește posibilitatea emiterii unor aserțiuni psihologice în teoria antropologică, se prescriu două căi: prima, anume de a folosi ipoteze precise din psihologia experimentală, a le examina relevanța ca și preocupări asupra datelor antropologice specifice și de a da noi ipoteze explicite, când e nevoie (această cale a fost îndelung bătută, de la Bartlett și Rivers la antropologia cognitivă modernă); iar a doua, de a considera cogniția umană, ca și „cutia neagră", în teoria antropologică, context în care tehnicismul cogniției ori mecanismele cutiei negre își pierd din importanță, relevantă rămânând conservarea anumitor concepte și credințe. Iar când se observă o anumită proprietate a tradițiilor, se profilează un mecanism psihologic a cărui operare ar da rezultate precise, dacă o astfel de antropologie cognitivă nu ar lăsa prea mult loc speculației[16].

[15] P. Boyer, *Tradition as Truth and Communication. A cognitive description of traditional discourse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. I–VIII.

[16] *Ibidem*, p. IX.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu toate limitele, descoperirile psihologiei cognitive au dovedit de ce multe teorii antropologice sunt psihologic imposibile, căci se împiedică multiplicarea entităţilor şi proceselor în explicitarea de factură antropologică.

Repetiţia unui fenomen e considerată doar un termen observaţional. Conservarea unui model nu e dovedită în mod necesar de repetiţia unor secvenţe.

Sensul unei teorii a tradiţiei s-ar afla, deci, în a descrie procesele generale ori de câte ori aspectele proeminente ale anumitor fenomene de interacţiune socială sunt repetate şi reiterate[17].

Alte teoretizări văd, de pildă, actul transmiterii folclorice drept expresie a legilor de piaţă; pentru Bruno Pianta, dinamica transmisie – transformare prin dialectica propunere individuală / sancţiune colectivă nu e observabilă doar în câmpul comunicării lingvistice, ci şi într-un ambient cu totul divers: logica pieţei. Ca şi în cazul limbii, o inovaţie vine propusă comunităţii; ea se va încetăţeni doar dacă e acceptată de comunitate, se va difuza şi va constitui un model pentru producţii analoge, făcând să dispară altele şi provocând, în ultimă analiză, o reaşezare în logica pieţei; în lipsa sancţionării colective, inovaţia va pieri fără urme[18].

Surprinzătoarea capacitate a patrimoniului tradiţional de a rezista în trecerea sa din gură în gură şi din generaţie în generaţie a fost obiectul multor cercetări experimentale efectuate nu doar de psihologi, dar şi de folclorişti. Explicaţiile lor rămân fragmentare atâta vreme cât schema care le configurează vorbeşte despre un lanţ de reexecutări ale aceluiaşi text, a cărui naraţiune trebuie să o repete fiecare individ după ce o va fi auzit o singură dată de la un individ precedent. În realitate – o subliniază Labrie-Bouthillier în 1977 – în tradiţia orală transmiterea unei povestiri nu are loc de la individ la individ, ci *de la un individ la un grup*. Întotdeauna în grup există cineva cu o memorie mai bună decât a celorlalţi şi care, deja pentru acest motiv, garantează cea mai bună conservare a textului[19].

În sfârşit, vom putea spune că transmiterea orală a textelor tradiţionale nu înseamnă că se comunică, deci se transmite, doar urzeala narativă a textului, dar şi limba, stilul, tehnicile vocale şi gestuale[20].

Precizări în acest sens aduce Lidia Beduschi: în analiza textelor de tradiţie orală, când nu se privilegiază momentul documentar de lectură a contextului prin text, codurile gestuale şi proxemice care îi acompaniază producerea şi execuţia, precum şi recepţia, sunt în general cercetate la un nivel mai degrabă superficial de

[17] *Ibidem*, p. 3.

[18] B. Pianta, *Cultura orale: memoria, creazione, mercato*, în „La Ricerca Folklorica", 15, 1987, p. 11–14.

[19] Cr. Lavinio, *lucr. cit.*, p. 44.

[20] G. Venturelli, *La trasmissione della fiaba. Analisi di un caso di trasmissione familiare*, în „La Ricerca Folklorica", 15, 1987, p. 53–62.

https://biblioteca-digitala.ro

conexiune şi de integrare cu codurile lingvistice. Adică se studiază textul transcris, uneori (fragmentar şi episodic) se transcrie şi textul gestual, dar din el nu se culege, în fond, caracterul de sistem de convenţii, de coduri; şi mai cu seamă rămân în umbră reciprocele combinări şi concurenţe de coduri menite să exprime *textualitatea globală.*

Naratorul mediază punctul de vedere al ascultătorilor[21]; dar pentru a povesti întâmplarea, el nu se va putea sustrage prea mult punctului de vedere al tradiţiei: dacă spre exemplu va dori să insereze în text referiri la experienţele lui personale o va putea face, dar doar în virtutea şi în urma unui proces de convenţionalizare şi de mascare cu trăirea personajelor întâmplării narate, fără să fisureze astfel acel fir al memoriei colective[22].

Apare astfel îndeajuns de clar formulată necesitatea introducerii în ecuaţie şi deci a studiului subsecvent, a variabilelor definite ca şi context şi dependente de metamorfozele acestuia.

The Traditional Transmission – Theoretic Perspectives

(Abstract)

The problem of the transmission of tradition and of the transmission of a whole complexe of communitary knowledge within a traditional system contains a large spectrum of specific or interdisciplinnary approaches. Principle items summitted to encoding during the investigation of the phenomenon are the set of rules which mediate transmission and the purity of the passed information; while principle interrogations are the levels in which distorsion appears within traditional message as well as its duplicitary nature, between mal-formation and innovation. Theoretical affilliation of points of view is the one to dictate the orientment: optimistic-progressive or inherently passeistic – of the conclusions to the studies: anthropological or psychological – cognitivist, linguistical or narratological, it reigns equally upon the manner of bringing closer folklore material.

[21] Cf. Ion Cuceu, *Fenomenul povestitului,* Cluj-Napoca, Editura EFES, 1999; v. p. 49–76: „Povestitorul devine exponent socio-cultural şi mentalitar al mediului de povestit şi este investit cu atributul de creator şi păstrător al tradiţiei narative. El este factor important de coeziune şi echilibrare psiho-mentală pentru grupul social. Format anterior în anumite medii de povestit, el preia odată cu repertoriul şi «arsenalul de mijloace de expresie» specific mediului, situaţiilor concrete de povestit şi contextelor funcţionale. Dar, această preluare îmbracă întotdeauna forme particulare, care-i vor configura povestitorului atât profilul spiritual, cât şi personalitatea artistică, destinul său socio-cultural" (p. 67).

[22] L. Beduschi, *Il testo, la scena. Appunti di semiotica del testo orale,* în „La Ricerca Folklorica", 15, 1987, p. 49–52. Ea spune în continuare (p. 51): „Il narratore di volta in volta appare al suo pubblico visibile come esecutore dell'atto narrativo o invisibile, quando in qualità di attore impersona i ruoli degli attanti del testo orale: egli allora può essere il principe e la principessa, il drago dalle sette teste, la rana parlante o gli oggetti animali alleati dell'eroe o vendicativi nei suoi confronti".

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CONCEPTUL DE REFORMĂ SOCIALĂ ÎN SISTEMUL SOCIOLOGIC GUSTIAN

EMIL ȚÎRCOMNICU
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

1. Sociologia – ştiinţă a naţiunii

Profesorul Dimitrie Gusti, iniţiatorul Şcolii Sociologice de la Bucureşti, îşi propunea să realizeze *ştiinţa naţiunii* prin cercetarea monografică a satelor româneşti. Creator al unui sistem de sociologie, având o viziune globală asupra societăţii, D. Gusti socotea naţiunea ca „realitate centrală", „singura unitate socială care îşi ajunge sieşi, în înţelesul că nu cere pentru deplina ei realizare o unitate socială mai cuprinzătoare, fiind în stare să-şi creeze o lume proprie de valori, să-şi stabilească un scop în sine şi să-şi afle mijloacele de înfăptuire, adică forţa de organizare şi propăşire în propria ei alcătuire"[1].

Adept al unităţii europene, D. Gusti aducea în dezbaterea publică probleme stringente cu care era confruntată societatea românească după realizarea unităţii naţionale: relaţia dintre stat şi naţiune, problema Constituţiei, explicarea doctrinelor politice, partidele politice, reforma socială, studierea realităţii sociale etc. A ocupat diferite funcţii în stat, a condus instituţii culturale şi universitare, rămânând, aşa cum arăta unul dintre elevii săi (Mircea Vulcănescu), în primul rând profesor.

A crezut în victoria definitivă a statului naţional asupra statului supranaţional, imperialist. „Munca unei întregi epoci de a face să dispară antiteza dintre naţiune şi stat (mai întâi statul contra naţiunii, apoi naţiunea contra statului) a fost încoronată de succes, creându-se sinteza: stat naţional, o nouă idee politică"[2].

Al doilea război mondial avea să-i contrazică afirmaţiile optimiste (dar nu mai puţin adevărate), ducând la împărţirea Europei în două blocuri antagonice. Pentru România, intrată în zona de influenţă sovietică, instaurarea comunismului a dus, în primul rând, la desfiinţarea elitei naţionale.

D. Gusti defineşte sociologia ca o *ştiinţă a naţiunii*, naţiunea reprezentând „forma cea mai însemnată a vieţii sociale". Pentru studiul naţiunii, atât metoda inductivă, cât şi cea deductivă erau insuficiente, neputând surprinde complexitatea

[1] D. Gusti, *Ştiinţa naţiunii*, în revista „Sociologie Românească", 1937, Bucureşti, an. II, nr. 2–3, februarie–martie.

[2] Idem, *Problema naţiunii*, în *Sociologia Militans. Introducere în sociologia politică*, Bucureşti, Editura Institutului Social Român, 1934, p. 160–161.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 109–115

https://biblioteca-digitala.ro

acesteia. „Metoda trebuie să izvorască însă din felul realității de studiat", cea mai adecvată fiind monografia sociologică.

La întrebarea: „Ce este o națiune?", D. Gusti ajunge la următoarea definiție sociologică: „Națiunea este o creație sintetică voluntară, o unitate socială, care reprezintă un sistem voluntar cu o motivare cosmică, biologică și psiho-istorică, cu voință socială drept causa movens a procesului de naționalizare și cu ramificații creatoare, pe tărâmul sufletesc, economic, juridic și politic al vieții naționale, care formează cultura națională"[3].

Națiunea este anterioară individului, iar natura sa de organizare este ireductibilă. Individul aparține națiunii și se supune acesteia. Națiunea este o creație voluntară în sensul că posedă o voință permanentă, scopuri clare (idealuri sociale) și mijloace de înfăptuire ale acestora (care revin politicului). Pierzându-și această voință, națiunea decade în starea de popor.

Manifestările vieții naționale sunt caracteristice națiunii respective, în toate domeniile (economic, religios, juridic, politic) întâlnindu-se un substrat etnic, propriu. În acest fel, D. Gusti dă un verdict categoric, fără putință de neglijat: „Reforma juridică și reforma politică trebuie să urmeze [...] linia de dezvoltare organică a națiunii. În acest sens nici dreptul, nici politica nu mai sunt marfă de import, ci expresii ale realității naționale. Izvorul dreptului național se găsește în obiectul juridic, în moravurile țării și în concepția națională despre drept și morală"[4].

Reforma socială trebuia să cuprindă, în primul rând, reforme sufletești (culturale) și reforme economice, folosindu-se de reforme politice și juridice. Dar aceste reforme trebuiau să aibă ca bază și ca scop cultura și împlinirea personalității. O latură esențială a sistemului sociologic gustian îl reprezintă sociologia elitei, a personalității sociale.

Factorul stimulator al creațiilor culturale și al manifestărilor acestora în mediul național îl reprezintă dorința de manifestare a națiunii, voința acesteia. Națiunea reprezintă o unitate socială organică cu adânci legături cu formele culturii tradiționale, cu solul, cu sângele și istoria strămoșilor.

2. Sociologia războiului

Studiul cu acest nume este publicat în 1915 (București, Tipografia L. Stefea), fiind republicat în 1934, în *Sociologia Militans. Introducere în sociologia politică*, p. 314–361. D. Gusti analizează războiul din cele două perspective, pacifistă și antipacifistă, arătând că amândouă sunt incomplete. Aspectele puse în discuție în explicarea războiului sunt de ordin istoric, etic, biologic, juridic, politic și economic.

[3] *Ibidem*, p. 177.
[4] Idem, *Știința națiunii*, în rev. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

În partea finală a studiului se opreşte asupra aspectului sociologic. Războiul este văzut ca „luptă colectivă pentru realizarea unui scop"[5], fiind o luptă „socializatoare", „autonomă", „productivă" şi „raţională" „între forţe colective naţionale". Astfel analizat, războiului nu i se pot atribui viciile pe care pacifistul / antipacifistul le găsea.

Pe lângă aspectele enumerate, D. Gusti mai adaugă trei: teologic, psihic (al personalităţii conducătoare şi al populaţiei) şi cosmic (geografic).

Conform sistemului de sociologie, etică şi politică formulat de profesorul D. Gusti, războiul, ca fenomen social, este explicat prin cadrele în care se manifestă: cosmice (teren, climă, etc.), biologice (selecţie, rasă, etc.), istorice (înlănţuire cauzală), psihologice (psihologie colectivă, individuală), care condiţionează manifestările (economice, spirituale, politice şi juridice). Primele două manifestări (economice şi spirituale) reprezintă categoriile constitutive care alcătuiesc substanţa fenomenului războiului, iar celelalte două (politice şi juridice) reprezintă categoriile regulative care alcătuiesc funcţiunea fenomenului războiului. Aceste aspecte formează „realitatea socială a războiului" şi nu pot fi analizate separat.

Natura socială a războiului este determinată de realizarea unor scopuri (idealuri), văzute ca fiind cauzele războiului. Războiul reprezintă mijlocul de înfăptuire al acestor scopuri. Scopurile pot fi cele de independenţă naţională sau de unitate naţională, eliberarea conaţionalilor de sub stăpânire străină – duse de statele mici, în funcţie de conjunctura politică – şi războaie imperialiste, de anexare a unor teritorii străine – duse de statele mari. Scopurile de declanşare a războaielor reprezintă un complex de factori care ţin de cadrele şi manifestările amintite.

Victoria într-un război ţine de următorii factori: pregătirea militară, pregătirea economică şi pregătirea sufletească. „Când o naţiune este bogată în resurse economice, bogată în pregătire militară, bogată sufleteşte şi mai ales bogată în patriotism, acea naţiune, oricare ar fi împrejurările istorice, este sigură de victorie, căci ea este invincibilă"[6]. Astfel, când analizăm situaţiile dificile prin care a trecut România, amputări teritoriale sau înfrângeri pe câmpul de luptă, trebuie, în primul rând, să vedem dacă elita naţională şi-a făcut datoria privind întărirea puterilor sociale ale naţiunii şi apoi să privim la conjunctura factorilor externi care au dus la acele situaţii.

3. Reforma socială. Realitatea socială – legea circuitului social. Idee şi ideal social

„Acordul sintetic dintre realitate, idee şi ideal este reforma socială"[7]. Aceasta este una dintre definiţiile date de D. Gusti reformei, iar pentru a o înţelege trebuie

[5] Idem, *Sociologia războiului*, în *Sociologia Militans*, p. 343.
[6] *Ibidem*, p. 361.
[7] Idem, *Realitate, ştiinţă şi reformă socială*, în *Sociologia Militans*, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

să analizăm pe rând conceptele de realitate socială, idee şi ideal social, aşa cum reies din sistemul sociologic gustian.

Sistemul de sociologie, etică şi politică al lui D. Gusti se baza pe studiul realității sociale, a unităților sociale. Prin cercetarea realității sociale se putea determina evoluția viitoare a unităților sociale, tendința şi modalitatea de intervenție care să conducă spre idealul social. Idealul social era realizat prin reforma socială.

Realitatea socială este determinată potențial, condiționată de cadrele naturale (cosmice şi biologice) şi sociale (psihice şi istorice) şi actualizată de manifestări constitutive (economice şi spirituale) şi regulative (politice şi juridice). În centrul sistemului se află conceptul de voință socială. „Realitatea socială [...] este un sistem complex de manifestări paralele ale unor unități sociale şi motivate de voința socială"[8].

Voința socială stă la baza existenței unității sociale pe care o pune în relație cu alte unități, rezultând unități sociale complexe (procese sociale). „Realitatea unităților sociale este clădită pe fenomene de voință; afirmarea voinței sociale este fundamentul existențial al oricărei unități, căci forțele voluntare o pun în mişcare, în relație cu alte unități, pentru ca, în sfârşit, prin procese sociale să ia naştere unități sociale din ce în ce mai complexe şi superioare".

În acelaşi timp există un întreit paralelism între cadre, între manifestări şi între cadre şi manifestări. Între aceste categorii nu există raporturi de subordonare sau cauzalitate, „ci numai condiții reciproc existențiale".

Realitatea socială este dată de sinteza elementelor ce o compun, şi nu de suma acestora, reprezentând o unitate şi o totalitate. Categoria unitate–dualitate „în care elementele componente sunt deodată distincte şi unite, nefiind nici identice şi nici excluzându-se unul pe altul, ci armonizându-se între ele sub o formă unitară"[9] cuprinde grupările de termeni: cunoştință – voință, teorie – practică, idee – ideal.

Principiul progresului în sistemul sociologic îl reprezintă idealul, văzut ca „idee experimentală maximală". Dacă ideea reprezintă cunoştința realității prezente, idealul „este o idee perfectă de ceea ce trebuie să fie", „o realitate socială viitoare, care să servească de model realității sociale actuale", o „înălțare cât mai sus, ascensiune infinită, o impresionantă indicare a drumului de urmat". Idealul nu putea fi determinat decât din cercetarea socială amănunțită a realității, a investigării vieții sociale. Împlinirea idealului social, adică transformarea realității sociale conform proiectului propus, reprezenta prima jumătate a „circuitului social", realitatea socială viitoare devenind realitatea socială prezentă. Noul ideal social duce la împlinirea cercului, existând astfel un continuu social. „Reforma socială,

[8] Studiul introductiv al lui D. Gusti, *Sociologia monografică, ştiință a realității sociale*, la *Teoria monografiei sociologice*, de Traian Herseni, Bucureşti, Editura Institutului Social Român, 1934, p. 7–8; *Sociologia Militans*, p. 45.

[9] *Realitate, ştiință şi reformă socială*, în *Sociologia Militans*, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

plecând de la realitatea veche pentru a ajunge la realitatea nouă, se află într-o continuă mişcare, care este circuitul social".

Proiectul social (programul) se realizează pe baza rezultatelor cercetării sociale, pe cale ştiinţifică, şi nu empirică (diferenţa dintre proiectul utopic şi cel real). Acesta trebuie să fie, de fapt, rolul cercetării sociale: cunoaşterea realităţii pentru ca deciziile de transformare ale acesteia să fie luate în deplină concordanţă cu realitatea.

D. Gusti ne avertizează: reforma socială trebuie bazată pe personalităţi, fiind influenţată de personalităţi. Idealul social, justificarea existenţei şi sensul vieţii sociale sunt reprezentate de „actualizarea maximală" a personalităţii, împlinirea acesteia în mod maximal.

4. Sociologia elitelor – personalitatea socială

Ideea personalităţii sociale este o constantă a sistemului sociologic gustian, invocată permanent în expunerile Profesorului. Personalitatea reprezintă „idealul etic", permanenta preocupare a reformei sociale fiind afirmarea personalităţii. „Prin desfăşurarea şi afirmarea personalităţii se creează toată scara valorilor culturale"[10] sau „valoarea personalităţii şi valoarea culturii (care purcede din valoarea personalităţii) sunt valori etice absolute".

Întâlnim la D. Gusti concepte ca „lungimea voinţei", „scara valorilor culturale", „gradul personalităţii", „gradul culturii".

Lungimea voinţei reprezintă abilitatea de a alege între scopuri şi mijloace. Există trei tipuri de indivizi (din punctul de vedere al lungimii voinţei, a stăpânirii perspectivei scopurilor):

1. care nu ştiu să deosebească scopurile de mijloace;
2. care nu ştiu să-şi aleagă cele mai bune mijloace;
3. care ştiu să-şi aleagă cele mai bune mijloace şi scopuri.

Din punctul de vedere al afirmării personalităţii, al gradului de manifestare socială, există tot trei tipuri:

1. personalitate minimală, „adică nedezvoltată, numai posibilă, virtuală";
2. personalitate reală, „mai mult sau mai puţin dezvoltată";
3. personalitate maximală, „perfect desvoltată".

Suma personalităţilor sociale naţionale formează „naţiunea însăşi", iar „naţiunile-personalităţi" formează, la rândul lor, umanitatea. Vedem, aşadar, că totul este subsumat naţiunii, iar prin naţiune, umanităţii. Ca şi Traian Brăileanu, Dimitrie Gusti considera naţiunea ca fiind *comunitatea cea mai largă* în care este încadrat un individ, umanitatea cuprinzând naţiuni suverane egale. Ideile

[10] Idem, *Introducere la cursul de istoria filosofiei greceşti, etică şi sociologie*, în *Sociologia Militans*, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro

internaționaliste, cosmopolitiste, europeiste trebuiau trecute prin filtrul ideii naționale. În acest mod sunt tratate doctrinele socialiste, anarhiste, bolșevice, sindicaliste, problematica Federației Statelor Europene, a Societății Națiunilor etc.

5. Democrația aristocrată

D. Gusti, spre deosebire de o parte însemnată a elitei românești interbelice, era un democrat convins. Crizei de „directivă spirituală și socială a timpului"[11] îi răspunde prin proiectarea unui sistem politic orientat pe organizarea competențelor în stat, adică pe corporația profesională. Sistemul său se deosebește de cel propus de Mihail Manoilescu (corporatismul pur, bazat pe partidul unic) sau cel al lui Nichifor Crainic (corporatismul etnocratic), fiind bazat pe rolul politic al partidelor. „Democrația aristocrată", așa cum o vedea D. Gusti, trebuia întemeiată pe elită, pe introducerea „reprezentării intereselor profesionale sau sindicale în opera de creațiune politică"[12], adică selecția (calitativă) elitelor prin intermediul corporațiilor profesionale și participarea acestora la luarea deciziilor politice sau influențarea acestora prin intermediul opiniei publice.

„Societatea actuală trebuie compusă din personalități, ea trebuie să fie o aristocrație democrată și o democrație aristocrată [...] în care domnește acrația – în sensul lipsei de exploatare de orice natură, nu a lipsei de autoritate – și sociocrația, adică socializarea democrației, bazată pe personalitate: personalitate autonomă în națiune autonomă – națiune autonomă în societatea națiunilor"[13].

Acest sistem avea rolul de a proteja transformarea partidelor politice în clici politice (clica politică – partidul în care „majoritatea membrilor lui urmărește specularea Statului, exploatarea acestuia ca o moșie proprie, făcând din guvernare un mijloc de îmbogățire personală"[14]). Or, partidul politic reprezenta cu totul altceva, având ca mobil existențial împlinirea idealului social conform viziunii doctrinare. „Partidul politic este o asociație liberă de cetățeni, uniți în mod permanent prin interese și idei comune, de caracter general, asociație ce urmărește, în plină lumină publică, a ajunge la puterea de a guverna pentru realizarea unui ideal etic social"[15].

Organizarea competențelor în stat, gruparea specialiștilor în instituții care să se ocupe de cercetarea realității sociale, de trasarea idealului social și reformarea societății erau cerințe care trebuiau să ghideze, în opinia lui D. Gusti, procesul legislativ.

„Cel mai puternic mijloc de socializare a legislațiunii este însă organizarea specialității și a competenței profesionale, adică organizarea intereselor

[11] Idem, *Individ, Societate și Stat în Constituție*, în *Sociologia Militans*, p. 100.
[12] *Ibidem*, p. 113.
[13] *Ibidem*, p. 16
[14] Idem, *Partidul politic*, în *Sociologia Militans*, p. 126.
[15] *Ibidem*, p. 124.

https://biblioteca-digitala.ro

profesionale colective, cu reprezentarea lor în instituții speciale, care sunt adevărate parlamente speciale"[16].

Organizația politică trebuia întemeiată pe „organizarea competenței unei națiuni", pe „competența dezinteresată a specialiștilor", și nu pe competența interesată care transformă partidul în clică.

Astăzi, când societatea românească este confruntată cu dezechilibre grave în toate domeniile vieții sociale, dezechilibre rezultate ca efecte ale aplicării unei reforme sociale fără program, fără scop și fără ideal, când implicarea specialiștilor este minimă pentru că statul oligarhic nu are nevoie de ei (cercetarea românească supraviețuiește, dacă putem să mai spunem asta, iar statutul cercetătorului este marginal într-o societate în declin care pune accent nu pe specialist, ci pe intermediar), considerăm că ar fi utilă abordarea sociologică a Profesorului D. Gusti: reforma societății prin cooperarea institutelor de cercetare, a universităților și a corporațiilor profesionale.

The Concept of Social Reform in Gusti's Sociological System

(Abstract)

The social reform was regarded by the theorist and founder of the Sociological School of Bucharest as a critical analysis of the social reality and its transformation in order to fulfil a social ideal. The social project (programme) is achieved based upon the results of the social reasearch, scientifically and not empirically (the difference between the utopic project and the real one). In fact, this must be the role of the social research: the knowledge of the reality in order to take decisions to transform it to be reach and in complete concordance with the reality.

[16] Idem, *Realitate, știință și reformă socială*, în *Sociologia Militans*, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

DACISMUL ŞI „FENOMENUL ORIGINAR" ÎN STUDIUL CULTURII POPULARE

BOGDAN NEAGOTA
Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca

Dacismul se manifestă în cultura română în plin romantism, coagulându-se ca un concept metafizic esenţial în contextul unei „şcoli mitologice locale", în opoziţie cu paradigma identitară romană, dominantă în epocă. Reprezentanţii primei generaţii romantice construiesc o întreagă ideologie istoristă, centrată în jurul tezei originii dacice, valorificată ca idee motrice a teoriei specificului naţional. Lansată în spirit polemic încă de la început, teza dacică a devenit repede vectorul a ceea ce ulterior se va numi autohtonism / tradiţionalism, definindu-se prin opoziţie cu latinismul specific iluminismului transilvan. Astfel, teoriile culturale ajung să se polarizeze în jurul celor două teze originare, în două serii izomorfe: „latinism" – universalism iluminist – sincronism şi integrare în Europa Centrală şi Occidentală *vs* „dacism" – autohtonism romantic (mitul autohtoniei originare) – protocronism şi „specific românesc" (originalitate şi delimitare de modernitatea europeană)[1].

În ceea ce priveşte studiile culturale „daciste" de secol XIX, acestea se dezvoltă în două etape cronologice (care coexistă şi în paralel): generaţia paşoptistă promovează un dacism de factură mai ales politică (construirea teoriei „specificului naţional" pe baze dacice şi critica xenomaniei, ideea dacică văzută ca pandant istoric al ideii Unirii Principatelor), în vreme ce, după 1860, dacismul devine un termen constitutiv al „specificului" autohton, evoluând către cercetările de etnopsihologie (la Hasdeu şi Eminescu); cu alte cuvinte, încorporarea ideii dacice în cultura română are loc prin convertirea unei categorii istorice într-un concept metafizic de tipul „fenomenului originar" goethean. De asemenea, e notabil faptul că dacismul veacului al XIX-lea germinează îndeosebi în eseistica politico-socială şi în literatura romantică şi abia o dată cu B. P. Hasdeu şi cu Nicolae Densuşianu se poate vorbi despre un comparatism lingvistic şi istorico-religios dacoromân, dezvoltat în lucrări ştiinţifice mai mult sau mai puţin veridice.

[1] După Ovidia Babu-Buznea, disocierea dintre ideea romană şi cea dacică s-ar calchia pe distincţia cultură (şi corolarul acesteia, integrarea în familia culturilor romanice) – spiritualitate (care vizează conectarea, *via* mitologia nordică, la prestigiul originilor „hiperboreene") – v. *Dacii în conştiinţa romanticilor noştri. Schiţă la o istorie a dacismului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 227.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 117–132

https://biblioteca-digitala.ro

Tentativa de problematizare a ascendenței dacice, datorată lui Naum Râmniceanu (dacismul ca o caracteristică etnică)[2], se stinge fără să aibă vreun ecou. Mihail Kogălniceanu[3] construiește primele determinații ale ideii dacice, motivându-le istoric: polemica cu „latiniștii" ardeleni (înlocuirea criteriului originii nobile cu cel al calității intrinseci actuale)[4] și cu xenomanii francofili (seria de antiteze „barbarie" – pământean – fond – vechi durabil și „civilizație" – străin – formă – nou – perisabil)[5]; prestigiul originar al Daciei, curajul și libertatea (legenda sclavilor evrei refugiați la daci)[6], aprecierea superlativă a regelui dac Decebal, omologarea Dochiei din tradițiile folclorice cu *genius Daciarum* de pe o inscripție militară romană și chiar identificarea statuii acestei divinități dacice cu megalitul de pe Muntele Ceahlău[7]. Astfel, Kogălniceanu pune bazele unui comparatism dacoromân empiric, plecând de la asocierea datelor arheologice cu cele folclorice în virtutea unui raport distorsionant între memoria orală și faptul istoric: „Norodul schimbă întâmplările trecute după plac și după capriții. Așa s-a întâmplat și cu tradiția Dochiei"[8].

Alecu Russo continuă edificarea „dacismului" pe linia polemicii cu „galomanii" și cu „latiniștii", dublată însă de acceptarea, cel puțin teoretică, a unui comparatism istoric latino-român[9]. În lucrările sale literare, Russo conturează însă parametrii unui comparatism dacoromân sui-generis, în maniera retorică a romantismului poetic, pe linia antagonismului dintre autohtonie (barbarie – natură – grandoare – permanență – adevăr – spontaneitate – fond) și xenomania mimetică (civilizație – oraș – nimicnicie – perisabilitate – falsitate – calcul – formă). În acest sens, portretul românului autohton („dacul spătos" sau „daco-romanul") e construit în spirit rousseauist, în opoziție cu cea a românului „de salon", efeminat și franțuzit)[10], iar dacismul e convertit în „fenomen originar" românesc, necorupt de prezent (opoziția dintre omul de la munte[11] și omul de la șes, „plugarul"). Russo

[2] Naum Râmniceanu, *Despre originea românilor* (1810): „Dacă ne vei numi pe noi romani, ai mărturie limba, iar dacă ne vei zice daci, și *sângele* și *limba* în parte o mărturisește" (s.n.) (ap. Ovidia Babu-Buznea, *op. cit.*, p. 37).

[3] M. Kogălniceanu, *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens* (1837).

[4] Idem, *Scrieri istorice*, în *Opere*, I, ed. A. Oțetea, București, Editura Fundațiilor Regale, 1946, p. 39.

[5] Idem, *Scrieri*, București, Editura Tineretului, 1967, p. 135.

[6] Idem, *Scrieri istorice*, în *Opere*, I, ed. cit., p. 67, 79.

[7] „Le nom de ce génie s'est conservé jusqu'à nos jours: c'est une vieille femme qu'on appelle Baba Dochia, ou la vieille Dochia" (*ibid.*, p. 74–75).

[8] M. Kogălniceanu, *Critică*, în *Opere*, I, ed. cit., p. 305.

[9] „În antichitatea romană stau arhivele noastre dar într-o măsură istorică. [...] Latinii ne trebui... ca o introducere în viața noastră" (*Cugetări*, în *Scrieri alese*, București, Editura Albatros, 1970, p. 81, 135).

[10] Alecu Russo, *Piatra teiului*, *op. cit.*, p. 276, 295.

[11] „În munteni vezi pe băștinașii dintru început ai țării; au în vinele lor sânge scitic. Trupul, trăsăturile vioaie ale feței, fruntea mică, asprimea vorbirii și o mulțime de cuvinte care n-au curs decât printre dânșii și a căror obârșie e pierdută – apoi multele obiceiuri deosebite de ale plugarilor, moravuri mai poetice, o grămadă de eresuri și de povești pe care din străvechi le păstrează și pe care le amestecă cu rânduielile lor și cu ideile creștinești, dovedesc aceasta" (*ibid*).

https://biblioteca-digitala.ro

propune chiar studierea religiozităţii populare vii într-un raport nonancilar faţă de mitologiile clasice: „dacă aş fi poet şi mai ales poet mitologic, aş edita întâi *mitologia română, care-i frumoasă ca şi cea latină sau greacă şi care nu-i bătrână şi păstrată ca o rufă lepădată*" (s.n.)[12].

Dacismul politic al lui Cezar Bolliac, prounionist, urmează două linii de forţă: opoziţia specific identitar *vs* cosmopolitism nonidentitar şi aculturant (xenomania latinistă şi mai ales francofilă)[13] şi un „dacism" motivat istoric (spaţiul hyperboreean[14] şi problema purităţii rasei[15]), lingvistic (toponomia)[16] şi arheologic – „proto-istoria" dacică (teza „civilizaţiunii înnăscute şi prea înalt dezvoltate" a Daciei) şi substratul pelasg (distincţia dintre modelul pelasg, de origine orientală, şi civilizaţia traco-greacă de mai târziu)[17].

Momentul Hasdeu rămâne însă definitoriu pentru integrarea ideii dacice în cercetările comparatistice: legenda despre Traian şi Dochia (comparată cu mitul tracic al amazoanelor danubiene); critica teoriilor privitoare la „slavismul" dacilor şi la „deşţărarea" lor[18]; teza imposibilităţii masacrării tuturor dacilor şi cea a structurii plurimorfe a „naţionalităţii noastre", din care nici un element „n-a fost predominatoriu"[19]; religia dacă[20]; originea dacică a *doinei*[21]; localizarea Colchidei şi a Caucazului prometeic în Dacia[22]; interpretarea istoricistă a tradiţiilor despre Negru-Vodă ca personificare a Basarabilor (< Arabia)[23]; teoria „plaiului originar" („tărâmul"[24]) ca spaţiu matricial al etnogenezei daco-romane, de care cercetătorul

[12] Idem, *Studie moldovană* (*op. cit.*, p. 47).

[13] Vezi art. din vol. *Opere*, II, Bucureşti, ESPLA, 1956, mai ales p. 66, 102, 168, 174–177, 182, 197.

[14] Vezi topologia simbolică a Daciei în *Despre daci* (1858).

[15] Caracterul etnic compozit al romanilor *vs* „puritatea" şi omogenitatea dacică (ap. Ovidia Babu-Buznea, *op. cit.*, p. 79–80)

[16] De exemplu, rădăcinile dacice ale toponimelor româneşti („Moldava, en langue dace, pays de montagnes"; Basarabia, „jadis habité par les Daces, Bessi, auquel il doit son nom"; Ardeal < Ardelia) – în *Topographie de la Roumanie* (1856).

[17] Tezele arheologice daciste din *Excursiune arheologică din anul 1869* (1869): localizarea „lânei de aur" din ciclul mitic al argonauţilor în Dacia; ipoteza contactelor arhaice ale Daciei cu Orientul (căciula frigiană, cultul persan al lui Mithras, „pasărea măiastră" din India).

[18] Vezi Ovidia Babu-Buznea, *op. cit.*, p. 95; M. Drăgan, *B.P. Hasdeu*, Iaşi, Editura Junimea, 1972, p. 85.

[19] Apariţia art. *Perit-au dacii?* (1860) e urmată de reacţia alarmată a „latiniştilor" (Gh. Hrisoscoleo, Iosif Vulcan şi V.A. Urechia) faţă de „fantasmagorico-galvanicul înviitoriu al dacilor" (V. Urechia, *Curierul literariu*, în „Ateneul român", an. I, nr. 3, 30 sept. 1860, p. 25).

[20] B. P. Hasdeu, *Zamolxe. Investigaţii asupra mitologiei dacilor* (lucrare în manuscris), în „Manuscriptum", nr. 4/1977 şi nr. 2/1978)

[21] Idem, *Doina. Originea poeziei populare la români*, în „Columna lui Traian", IX, 1882, p. 397–406.

[22] Idem, *Istoria critică a românilor*, ed. II-a, Bucureşti, 1875, p. 278–279.

[23] *Ibid.*, p.150.

[24] „Originea unui popor este câteodată obscură, în orice caz cere o prealabilă cercetare; principele sau dinastia, după care s-ar putea numi un stat, trec şi se uită; *tărâmul* rămâne singur necintit în mijlocul vicisitudinilor, izbindu-se de la cea dintâi ciocnire şi nedezminţindu-se niciodată" (*ibid.*, p. 49).

https://biblioteca-digitala.ro

leagă geneza motivului poetic „frunză verde, polemizând cu Cipariu şi cu Alecsandri"[25]. Mai mult, dacismul „etnografic" e convertit de Hasdeu într-un argument etnopsihologic şi încorporat ca substrat în complexul cultural identitar al „românismului" („totalitatea acelor 'semne' deosebite prin care orice naţiune se distinge de celelalte, precum paşapoartele disting prin 'semne deosebite' pe un individ de altul"[26]). Hasdeu polemizează, deopotrivă, cu „latiniştii"[27] şi cu slavizanţii (Cihac), mărturisind totuşi o mai mare înţelegere pentru primii[28].

Comparatismul hasdeian propune o abordare nuanţată a problematicii identitare, plecând de la categoria substratului: „oriunde istoria ne-arată vreo ginte temeinic aşezată, pretutindenea, sub această ginte ea ne lasă a vedea, sau măcar a zări pe furiş, neşte rămăşiţe mai mult sau mai puţin stăruitoare dintr-o altă gintă mai veche, cucerită sau cotropită. *Orice gintă se compune, ca terenurile în geologie, dintr-un strat actual şi din substraturi succesive anterioare*"[29] (s.n.) Or, pentru Hasdeu, substratul trimite dincolo de dacism, la „preistoria noastră, cu rădăcini în vechea civilizaţie indo-europeană" care „ne pune pe picior de egalitate cu celelalte popoare europene"[30].

Dacismul eminescian este, precum în cazul lui Hasdeu, tot o categorie etnopsihică[31], el acţionând atât la nivelul discursului publicistic – în care continuă linia polemică a lui Kogălniceanu şi Bolliac (refutarea vehementă a „formelor fără fond" şi prevestirea „reacţiunii fondului istoric al ţării" prin „dacizare"[32]) –, cât şi al celui poetic. Mitul dacic funcţionează nu numai ca „termen de diferenţiere", altul decât cel propus de istoricismul latinist, „ci şi ca un indice al similitudinilor"[33] dintre tradiţiile literare autohtone şi unele motive poetice şi filosofice specifice romantismului european, care sunt naturalizate printr-o *interpretatio dacica*. Dacismul este încorporat într-o mitologie personală, printr-o mişcare hermeneutică multiplă: interpretarea „dacizantă" a unor motive culturale nonautohtone este

[25] „Act de botez despre antica facere naţională pe înverzitul plai", care e „un pur românism, un product direct al pământului dacic, fără nici o cumnăţie cu Italia sau cu Spania" (*ibid.*, vol. II, p. 288–289).

[26] B. P. Hasdeu, *Românii şi serbii*, IV, în „Perseverenţa", an. I, nr. 17, 4 mai 1867, p. 1–2. Cf. *Cine-au fost dacii?*

[27] Idem, *Istoria critică...*, vol. I, p. 258, şi vol. II, p. 73 (latinitatea „în risipă").

[28] Vezi *Originile păstoriei la români. Elemente dacice*, în „Columna lui Traian", an. V, 1874, nr. 5, p. 97; *Cuvente den bătrâni*, tom. III, Bucureşti, 1881, p. XIV („Principie de lingvistică").

[29] Idem, *Etymologicum magnum Romaniae. Dicţionarul limbei istorice şi poporane a românilor*, tom. III, Bucureşti, 1893, p. VI. Cf. M. Eliade, *Speologie, istorie, folclor...*, în *Fragmentarium*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994², p. 70–71.

[30] *Ibid.*

[31] Distincţia dintre etnologie (care „nu are a face decât cu lucruri exterioare") şi „psihologia etnică" (*Notiţe bibliografice*, ap. Ovidia Babu-Buznea, *op. cit.*, p. 105).

[32] „Totul trebuie dacizat oarecum de-aci înainte". [...] Dacă pe acest pământ va exista vreodată o civilizaţie adevărată, va fi aceea ce va răsări din elementele civilizaţiei vechi. [...] Deci, orice civilizaţie adevărată nu poate consista decât dintr-o parţială întoarcere la trecut, la elementele lui bune, sănătoase, proprii de dezvoltare" – *Despre civilizaţie*, II, în „Timpul", VI, nr. 233, 15 oct 1881.

[33] Ovidia Babu-Buznea, *op. cit.*, p. 227.

https://biblioteca-digitala.ro

totodată *interpretatio germanica* a mitologiei poetice „daciste"[34], în virtutea izomorfismului simbolic „hyperboreean", specific esoterismului romantic german şi *interpretatio indica*[35], graţie solidarităţii cu Orientul. Or, în acest caz, nu e vorba atât despre o „condiţionare *dacistă* a romantismului eminescian"[36], cât despre interdependenţa hermeneutică a categoriilor „dacic", „germanic" şi „indic", alături de alţi *topoi* hermeneutici „primordiali" („egiptean"[37] etc.), care concură împreună la generarea unei mitologii poetice profund personale. „Dacismul" eminescian e o categorie transistorică de inspiraţie goetheană, ce aparţine complexului simbolic al „conceptelor-mume", având funcţia de a deschide calea intuiţiei spre fenomenul istoric „originar"[38]. În acest sens, el subîntinde istorismul romantic, făcând parte din majoritatea proiectelor poetico-istorice ale acestuia[39].

Mai mult, dacismul devine şi grila de lectură a tradiţiilor populare autohtone, care sunt decupate şi resemnificate astfel în contextul mitologiei poetului: complexul simbolic al Dochiei-Dacia (fiică a regelui Decebal, zână sau zeiţa Diana, mamă a pruncului paradigmatic, „împărăteasa din stejar")[40], înglobează o serie de motive poetice centrale (luna, codrul, cornul de la „zimbrii zânei Dochii", muntele sacru, magul, motivul orfic, lebăda)[41]. Eminescu încununează astfel ciclul romantic al Dochiei, lansat în 1837 de Kogălniceanu şi continuat apoi de o serie de poeţi minori (Gh. Asachi, C. Stamati, Al. Pelimon, Fr. Damé, R. Scriban, D. Bolintineanu, N. Filimon, A. Densuşianu)[42]. Mai mult decât aceştia, schiţează, la modul poematic, proiectul unei „mitologii proprii române", calchiate pe mituri socotite de el ancestrale

[34] Vezi „alianţa" antiromană a zeilor daci cu cei germanici în *Memento mori*

[35] Vezi Blestemul din *Sarmis*, adresat lui Brigbelu şi lui Zamolxe, şi rugăciunea-blestem din *Rugăciunea unui dac/Nirvana* (1879).

[36] Ovidia Babu-Buznea, *op. cit.*, p. 218.

[37] *Avatarii faraonului Tlà*, în *Opere*, VI. *Proza literară*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 657–672.

[38] Cf. Eugen Todoran, *Mitul românesc*, în vol. *Eminescu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 182–241.

[39] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 54–61.

[40] Motivul împietririi Dochiei-Dacia, fiica lui Decebal (în *Panorama deşertăciunilor*); zâna Dochia, rezidând pe muntele din Pion (*Memento mori*, IV, 127) / Himalaia (*Planul lui Decebal*), reşedinţa zeilor daci; sincretismul Dochia – Diana/luna – Artemis/Bendis o transformă pe Dochia deopotrivă în zeiţă a lunii (*Memento...*, IV, 131) şi a vânătorii (*Mureşanu*, IV, 306); Dochia-mamă a pruncului lui Traian, dăruit de ursitoare cu darul „tinereţii fără bătrâneţe şi al vieţii fără de moarte" (*Dochia şi ursitorile*); Dochia „închisă în stejar" (prin analogie cu Daphnis), împărăteasă a dacilor şi a codrului (*Muşatin şi codrul*).

[41] Vezi Ovidia Babu-Buznea, *op. cit.*, p. 150–227.

[42] Vezi Ovidia Babu-Buznea, *op. cit.*, p. 72, 115–149, despre diferitele interpretări ale Dochiei: căprioară (cf. oraţiile de nuntă) / Diana (Asachi); Zâna = Diana = „geniea românilor" + izomorfismul geţi – goţi, pe urmele lui Iordanes (Stamati); „zeiţă" (Pelimon); Dochia-Evdochia = Venus (zeiţă-*trikster*, duşmănoasă dacilor pentru că pasiunea ei a fost refuzată de dacul Oneu şi favorabilă lui Traian) şi fiica Dochiei, Cosânzeana = Diana (Bolintineanu); Dochia – inamică a românilor, urmaşii celor ce l-au ucis pe Decebal (Filimon); Dochia aparţine categoriei spiritelor nefaste (iele, vântoase...) întemeierii Ţării Româneşti (A. Densuşianu).

https://biblioteca-digitala.ro

şi autohtone (*id est dacice*), grupate sub semnul cosmogoniei şi al mumelor goetheene. Dochia e una dintre „stihiile" mitice româneşti, alături de celelalte „sburânde genii, vocea oaselor uscate şi a umbrelor păcate" („Vânt", Gând", „Dee", „Fee")[43].

După Eminescu, se constată o anume cantonare a culturii române în complexul căutării obsesive a originilor şi într-un antiistoricism cronic, deopotrivă de simptomatice pentru blocajul romantic al unei părţi a intelighenţiei autohtone. Nicolae Densuşianu construieşte varianta monumentală a acestei maladii traco-hiperboreene; în tentativa sa de reconstituire a religiei dacilor pe baza datelor etnologice, istorice şi arheologice[44], el postulează caracterul uranian al mitologiei pelasge prototrace, ale cărei reziduuri sunt evidente în religia tracilor nord-dunăreni şi în mitologia folclorică românească. Mai mult decât atât, el consideră că această mitologie pelasgă originară ar precede mitologiile istorice mediteraneene, privilegiind comparatismul etnoistoric traco-român faţă de cel romano-român, practicat de latinizanţi. După comparatismul temperat al unui Theodor Speranţia (care susţinea ipoteza originii dacice a *căluşarilor* şi a *Mioriţei*[45]), dacismul cunoaşte un reviriment în contextul curentelor autohtoniste de după 1918.

Perioada interbelică e marcată de re-emergenţa unor straturi „ocultate" ale mentalului european, care se manifestă violent prin „trezirea" unor divinităţi precreştine paradigmatice (Wotan, Mars, Zamolxe etc.), cu accente orgiastice şi iraţionale, fiind considerate drept însuşiri fundamentale ale unor culturi, „factori" sufleteşti de natură iraţională sau arhetipuri psihologice, a căror funcţionalitate kairotică se manifestă la nivelul imaginarului colectiv în mod sincopat, prin binomul ocultare (perioade de repaos) – epifanie (irupţii colective, catastrofice şi transcategoriale)[46].

În ceea ce priveşte „trezirea lui Zamolxe", ne referim atât la „profetismul" cultural interbelic (Pârvan, Blaga, Eliade, Vulcănescu ş.a.), care consacră dacotracismul ca „fenomen originar" autohton, cât şi la utilizarea acestuia de către curentele autohtoniste (gândirism, trăirism, mistica legionară[47] şi naţional-comunismul din deceniile şapte şi opt), ca argument-substrat al unor ideologii

[43] Cf. Eugen Todoran, *Mihai Eminescu. Epopeea română*, Iaşi, Editura Junimea, 1981, p. 33–155.

[44] N. Densusianu, *Dacia preistorică*, Carol Göbl, Bucureşti, 1913 (ed. a II-a: Bucureşti, Editura Meridiane, 1986): ipoteza originii pelasge a civilizaţiei mediteraneene.

[45] T. Speranţia, *Mioriţa şi căluşarii. Urme de la daci şi alte studii de folclor*, Bucureşti, 1914.

[46] Vezi Carl Gustav Jung, *Wotan*, în vol. *Puterea sufletului* (III), Bucureşti, Editura Anima, 1994, p. 79–99; cf. p. 101–134 (*După catastrofă*), 135–148 (*Bătălia împotriva umbrei*).

[47] „Mistica" politică legionară înghite o serie de mituri culturale autohtone, pe care le resemnifică, integrându-le, prin distorsiune, în sistemul ideologic propriu (v. conceptul de *ideologie* la Alain Besançon). Astfel, acestea sunt prinse în textura unei ideologii teologico-politice şi sunt speculate prin reorientarea către o teleologie proprie: mitul „autosacrificiului" dacic, dacismul ca substrat religios al misticii morţii sacrificiale (triada sânge – neam/autohtonie – moarte resurecţională), mitul sacrificiului manolic; în mod simptomatic, thanatologia *Mioriţei* e respinsă pentru pasivismul ei.

https://biblioteca-digitala.ro

antimoderniste. De asemenea, chiar înăuntrul acestei categorii, se poate distinge „dacismul" de „tracism": „dacismul" se limitează, din varii motive, la spaţiul preroman nord-dunărean, în vreme ce celălalt termen este „expansiv" şi are propensiuni de ecumenicitate sud-est europeană, fiind utilizat uneori chiar ca surogat şi alternativă la ideea *oecumenei* romane paneuropene[48]. În acest sens, thracomania „atitrată" şi „diletantă" a lui Dan Botta este imperială, fără a fi antiromană (ea înglobează şi ideea romană), în vreme ce traco-dacomania ceauşistă din deceniul şapte tinde să se substituie integral ideii romane (receptate ca pan-europeană în sens occidental), instituindu-se ca idee imperială sud-est europeană[49]. „Dacismul" ca şi categorie culturală e mai degrabă restrictiv şi autohtonist. Citãm aici două forme extrem de diferite ale aceluiaşi fenomen – „dacismul" stoic al lui Pârvan şi „dacismul" naţional-comunist din deceniul opt, restrictiv în sensul închiderii României faţă de orice contact cu restul Europei. Deceniul nouă, marcat de aceleaşi crize identitare, cunoaşte o recrudescenţă a „profetismului" interbelic, neconsumat şi a protocronismului dacist[50], în forme delirante din punct de vedere epistemologic[51]. Ambele categorii, „dacismul" şi „tracismul", au însă, conjunctural, o funcţie compensatorie pentru psihicul colectiv (prin mecanismul evadării dintr-o istoricitate nefastă în „preistorie"[52]), fiind legate de sindromul crizei identităţii autohtone şi al redefinirii ei în parametrii paroxistici ai unui romantism retardat.

Vasile Pârvan este unul dintre apostolii noului „dacism", atât în lucrările sale de arheologie – ca autor al teoriei henoteismului uranian al cultului lui Zamolxe, cu intuiţii precreştine şi diferit de religiozitatea orgiastică a tracilor sud-dunăreni[53] –,

[48] Şerban Cioculescu, *Un nou fenomen mistic: thracomania*, în „Revista română", I, nr. 2, iun. 1941, p. 229–230.

[49] Este emblematică, în acest sens, conjuncţia dintre dacismul tracic iniţial al ideologiei ceauşiste (v. N. Ceauşescu, *Mesajul adresat participanţilor la cel de-al II-lea Congres Internaţional de Tracologie*, Bucureşti, 1976) şi tracismul postlegionar al lui I.C. Drăgan, autorul unor cărţi istorice de popularizare (vezi îndeosebi *We the Thraciens and our multimillenary History*, vol. I, Milano, 1976, cap. *Mitologie şi istorie*) şi organizatorul unui buletin de tracologie (*Noi tracii*) şi al unui simpozion internaţional bianual de tracologie (Roma, 1978, 1980; Palma de Mallorca, 1982; Boston, 1984).

[50] A se vedea tentativele de încorporare a „dacismului" în mişcările religioase actuale (*Noul Ierusalim de la Pucioasa*, *Fiii Luminii, Mişcarea ELTA* etc.), în contextul elaborării unor proiecte eshatologice de restaurare mistică a României ca spaţiu al unei centralităţi paradisiace.

[51] A se vedea, în acest sens, *Dacia Revival International Society* şi cele trei congrese internaţionale de dacologie organizate de dr. Napoleon Săvescu (site internet: w.w.w.dacia.org) şi mistica „dacistă" a lui Pavel Coruţ. Deloc întâmplător, promotorii neodacismului speculează profetismul legionar interbelic, precum şi unele aserţiuni ale tânărului M. Eliade privitoare la destinul excepţional al culturii române, ca spaţiu privilegiat al întâlnirii creatoare dintre Orient şi Occident (vezi M. Eliade, *Profetism românesc*, 2 vol., Bucureşti, Editura „Roza Vânturilor", 1990).

[52] Vezi valorizarea negativă a Istoriei (ca „teroare") şi elogiul compensatoriu al preistoriei la Blaga (teoria „permanenţei preistoriei" în *Trilogia cosmologică. Fiinţa istorică*, în *Opere*, 11, Bucureşti, Editura Minerva, 1988) şi la Eliade (*Protoistorie şi ev mediu*, în *Fragmentarium*, Vremea, 1939).

[53] V. Pârvan, *Getica: O protoistorie a Daciei*, Cultura Naţională, 1926, cap. III (*Cultura getică*). *Dacia. Civilizaţiile antice din ţările carpato-danubiene*, Bucureşti, 1937.

https://biblioteca-digitala.ro

cât şi în ipostaza sa de „conferenţiar mistic"[54], promotor al unui dacism profund, de factură stoică. Pârvan, spre deosebire de ceilalţi dacofili, i-a izolat pe dacii nord-dunăreni de tracii din sud, considerând că primii au o structură indo-europeană nordică, în vreme ce ceilalţi sunt o populaţie mediteraneană heterogenă cultural. Desigur, motivaţia care stă la baza acestei sciziuni culturale daco-tracice are fundamente epistemologice discutabile, ea ţinând mai degrabă de opţiunea mistică puritană a autorului sau de nevoia acestuia de „fantazare" într-un „vacuum spiritual" nord-dunărean anume creat pentru un atare scop[55].

Tracismul mistic şi „imperial" al lui Dan Botta[56] este avatarul anacronic al aceluiaşi romantism întârziat, obsedat de căutarea esenţelor în folclor: eseistul credea că numai un 'clasicist' e capabil să identifice formele originare ale poeziei populare, ceilalţi cercetători cantonând la nivelul filologiei, folcloristicii sau istoriei literare, fără a putea să trezească „daimonii în omul de pe stradă" printr-o *anamnesis* platoniciană"[57]. „Omul balcanic" era, pentru Dan Botta, chintesenţa întregii Europe răsăritene, „geografie sacră" bântuită în imaginaţia poetului de fantasmele unui trecut exemplar (Apollo şi Dionysos, Orfeu şi Zalmoxis).

În aceeaşi perioadă, Lucian Blaga îşi lansează articolul-manifest *Revolta fondului nostru nelatin* (1921), în care denunţă „lipsa de bun-simţ" a orgoliului latinităţii noastre exclusive, prevestind resurecţia „genelor recesive" traco-slave[58] (exuberanţă şi vitalitate), menite să zguduie din temelii „dominantele" latine (linişte şi cultură, simetrie şi armonie)[59]. Polaritatea latinitate (conştient)[60] *vs* „slavo-tracism" („subconştient barbar"), variantă blagiană a diadei apolinic–dionisiac, e altoită pe o schemă istorică hegeliană („alternarea de teze şi antiteze"), reinterpretată în sensul unui specific etnic[61]. Aprehensiunile getice blagiene sunt convertite în categorii filosofice, şi integrate într-un sistem coerent de filosofie a culturii. Într-un studiu polemic asupra religiozităţii dacilor[62], Blaga utilizează aparatul conceptual lansat în *Trilogii* şi propune decelarea „dominantelor stilistice" ale religiei dace, printr-o abordare comparată de „topografie stilistică a mitologiilor

[54] Ş. Cioculescu, *art. cit.*, 221. cf. V. Pârvan, *Memoriale*, ed. de I. Vartic, Cluj, Editura Dacia, 1973.

[55] L. Blaga, *Getica* (1943), în vol. *Vasile Pârvan* (Antologie de Şt. Lemny), „Biblioteca critică", Bucureşti, Editura Eminescu, 1984, p. 234–235.

[56] Dan Botta, *Frumosul românesc* şi *Unduire şi moarte*, în vol. *Unduire şi moarte* (1936), Iaşi, Institutul European, 1995, p. 20–37.

[57] „Oamenii *se trezeau*, dobândeau acces la concepte, îşi revelau realitatea, perenitatea şi fertilitatea esenţelor" – Mircea Eliade, *Fragment pentru Dan Botta*, în Dan Botta, *Unduire şi moarte*, Iaşi, Institutul European, 1995, p. 11.

[58] Pandant teoretic al „trezirii lui Pan" din poezia blagiană şi al motivului dramatic al lui Zamolxe.

[59] L. Blaga, *Revolta fondului nostru nelatin* (1921), în vol. *Ceasornicul de nisip*, ed. de Mircea Popa, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973, p. 48.

[60] Latinitate: conştiinţă, limpezime, raţionalitate, cumpătare, formă, clasicitate (*ibid.*, p. 47).

[61] „Acelaşi ritm are la noi rădăcini cu mult mai adânci în însuşiri temeinice de rasă" (*ibid.*, p. 49).

[62] L. Blaga, *Getica* (1943), în *vol. cit.*, p. 224–242.

https://biblioteca-digitala.ro

ariene", utilă „întru *reconstituirea anumitor profiluri spirituale, despre care nu ne-au rămas decât prea puține informații directe*" (s.n.)[63], pe baza identificării unor „analogii stilistice"[64]. Conceptul are un sens mai degrabă morfologic, de topografie „ideală", similară sistemului periodic al elementelor chimice[65] sau celui din biologie[66], decât geografic, cu precizarea că natura specifică a „științelor spiritului" impune anume precauții metodologice. „Examenul comparat al stilurilor mitologice" ariene[67] e cu atât mai util cu cât poziția „geografică și ideală" a geților în această topografie indo-europeană e una „centrală", nu „periferică" / „excentrică", astfel că se reduc posibilitățile „ca viața lor spirituală să manifeste particularități de diferențiere *excesivă* față de ceilalți arieni", și „îi mențin în limitele unei diferențieri *atenuate*. Tracii se găsesc, așadar, într-un loc, prin care, în perspectivă stilistică, se delimitează *eo ipso* profilul imaginar susceptibil de a le fi atribuit"[68]. În plus, Blaga recomandă și raportarea fenomenelor religioase traco-getice la religiozitatea populară românească, comparatism greu de epuizat „până la istovirea prundurilor de magie ale folclorului nostru", în contextul caracterului profund magic al tracilor și celților („popoare cu înclinări eminamente magice"[69]).

Caracterul riguros și „obiectiv" al metodei morfologiei comparate[70] îi permite lui Blaga demontarea progresivă a tezelor lui Pârvan, acuzate de subiectivism (proiecția, asupra fenomenului religios getic, a propriului stoicism eroic și spiritualist): henoteismul uranian și spiritualist *vs* antropomorfismul și politeismul mitologiilor ariene[71]; postexistența paradisiacă („o intrare 'în munte', prin peșteri sau prin guri de plaiuri") *vs* „celălalt tărâm" din religiozitatea folclorică românească[72] (comparatismul indo-european cu *orbis alius* celtic e extins și asupra culturii populare locale); credința spiritualistă în nemurirea sufletului ca substrat al morții eroice (sinuciderea în război) *vs* concepția de natură magică asupra morții „creatoare" pentru a obține nemurirea „dubletului corporal" (prin analogie cu antropologia vechilor germani); caracterul profund magic al preoților geți (analogi druizilor)[73].

[63] *Ibid.*, p. 225, 233.

[64] *Ibid.*, p. 236.

[65] *Ibid.*, p. 232.

[66] „Clasificările în botanică și în zoologie duc la astfel de topografii, încât un naturalist perspicace are posibilitatea să construiască în duhul aproximației, firește, specii vegetale sau animale dispărute sau, să zicem, încă nedescoperite" (*ibid.*) Organicismul concepției lui Blaga e însă unul de inspirație goetheană, nu pozitivistă.

[67] *Ibid.*, cf. tabloul „topografiei stilistice" ariene (mitologiile germană, slavă, celtă, getă, indică, greacă, irană) la p. 241–242.

[68] *Ibid.*, p. 233–234.

[69] *Ibid.*, p. 240.

[70] „Topografia stilistică [...] pune însă o stavilă închipuirii care aspiră să refacă o situație arhaică, și invită fantezia la un compromis înțelept între ipoteză și criteriu" (*ibid.*, p. 234)

[71] „O mitologie exclusiv uraniană nu putem să atribuim geților, căci nicăieri la arieni nu întâlnim o asemenea mitologie" (*ibid.*, p. 237).

[72] *Ibid.*, p. 237.

[73] „Lumea getă urmează să o reconstruim ținând seama de puternicul ei fundal magic" (*ibid*, p. 239).

https://biblioteca-digitala.ro

Religia getului („om de pădure", cum îl numeşte Pârvan) nu putea fi exclusiv uraniană, întrucât modul lui de existenţă îi impunea o altă experienţă a sacrului. Aici, Blaga recurge iarăşi la folclor, pentru a demonstra izomorfismul dintre posibilele divinităţi silvestre ale geţilor şi succesoarele lor din cultura folclorică modernă (*Muma pădurii*, *analogon* al *mumelor* celtice ale casei şi gospodăriei): „Chiar dacă această mumă a pădurii n-ar fi o rămăşiţă arhaică, şi nu vedem de ce n-ar fi, e îngăduit totuşi să bănuim în dosul unor atari figuri palpitând un străfund de mitologie şi de magie a pădurii, un străfund geto-trac"[74]. E semnificativă, de asemenea, pentru dacismul blagian, şi ipoteza asupra originii getice a motivului poetic „frunză verde", ca „ecou al preistoriei"[75]. Sintagma aceasta este, de altfel, una dintre pietrele de poticnire dintre „dacişti" (Hasdeu, Blaga) şi „latinişti" (Cipariu, Alecsandri)[76]. Modelul comparatist propus de Blaga suferă însă de tarele tipice: el funcţionează pe baza principiului unei sinonimii practic infinite, în care invarianţii („dominantele stilistice") nu permit sesizarea „diferenţei specifice", ci doar asemănările.

Eliade notează şi el deplasarea accentului de pe religiile „istorice" spre cele „preistorice", traco-dace în cazul nostru (datorită precarităţii surselor documentare scrise): „Cel puţin în anumite ţări, interesul s-a deplasat de la istorie la protoistorie. Se caută tradiţia nu în evul mediu, ci *în leagănul rasei, în începuturile neamului*[77]. Un 'document' preistoric care nu interesa acum 50 de ani decât pe specialişti îşi capătă azi o valoare specială simbolică... Iar 'simbolul' e prezent nu numai în zonele care au participat glorios la istorie. Simbolul se întâlneşte alături de alte fenomene originare, uneori mai pur şi mai bogat exprimat în zone fără istorie, dar cu foarte multă preistorie"[78]. În cazul lui Eliade, atenţia acordată antichităţii daco-tracice este în mare măsură expresia interesului mai larg pentru culturile arhaice şi a setei de fenomene originare prezente „atât în conştiinţa umană, cât şi în substanţa cosmică a naturii"[79]; cu alte cuvinte, prin analiza *fenomenelor originare*, hermeneutul poate decela structuri izomorfe în contexte spaţio-temporale diferite, subîntinse de aceeaşi ontologie arhaică.

Postularea preistoriei ca o categorie referenţială în demonstraţiile identitare interbelice este, pe de o parte, expresia antiistoricismului intelectual interbelic (care abordează cultura populară ca pe un *fenomen originar* transtemporal) şi, pe de altă

[74] *Ibid.*, p. 240.

[75] „Întrezărim în dosul cuvintelor un verde arhaic, de mitologie şi magie a pădurii, a zeităţii vegetale. 'Frunză verde' are ceva dintr-o rituală invocare a stihiilor vegetale, care ocrotesc viaţa şi sunt mai ales dătătoare de viaţă" (*ibid.*).

[76] Cf. ipoteza comparatistă romanică (eventual medievală) asupra motivului poetic citat, comun poeziei populare române şi italiene (A.M. Cirese, *Canti rumeni e stornelli italiani*, în *Ragioni metriche. Versificazioni e tradizioni orali*, Sellerio editore, Palermo, 1988, p. 175–180).

[77] Cf. aserţiunea lui M. Vulcănescu asupra „tendinţei de întoarcere spre daci" ca „o tendinţă netă de purificare a rasei", *Ispita dacică* (1941), în vol. *Dimensiunea românească a existenţei*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1991, p. 53.

[78] Mircea Eliade, *Protoistorie sau ev mediu*, în *Fragmentarium* (1939), *Drumul spre centru*, Bucureşti, Editura Univers, 1991, p. 97–101.

[79] Wilhelm Dancă, *Mircea Eliade. Definitio sacri*, Iaşi, Editura Ars Longa, 1998, p. 170–180.

https://biblioteca-digitala.ro

parte, vizează circumscrierea unui concept mai larg de istoricitate, eliberat de determinaţiile restrictive ale istoricismului clasic[80]. În acest sens, teoriile asupra istoricităţii dezvoltate pe rând de Blaga (definirea fenomenelor istorice ca „fenomene stilistice", istoricitate şi temporalitate, permanenţa preistoriei[81]), Eliade (reducţia istoricităţii la arhetipal şi istoricitatea documentului folcloric[82], structura geologică stratificată a culturii folclorice[83], teza timpului ciclic[84]) şi Culianu (căutarea originilor, istoria ca interacţiune a sistemelor de 'obiecte ideale' şi 'linie' după care sistemele de obiecte ideale interacţionează între ele, într-o complexitate intuită[85]), deşi vin din discipline diferite şi se dezvoltă în perioade culturale succesive, se constituie într-o alternativă viabilă şi riguroasă din punct de vedere epistemologic la istoricismul clasic, de factură germană (*Religiongeschichtliche Schule*) sau italiană (*lo storicismo assoluto*).

Desigur, faptul că unii cercetători ai mitologiei „morţii creatoare" şi a religiozităţii dacilor au manifestat, mai mult sau mai puţin, o anume apetenţă faţă de mistica legionară nu înseamnă că trebuie să vedem o relaţie cauzală între această ideologie şi studiile istorico-religioase comparate asupra religiei dace, ci mai degrabă concomitenţa lor în contextul aceloraşi dominante culturale specifice epistemei interbelice: deplasarea interesului de la istorie la protoistorie, repudierea culturii critice, ca neutrală şi ineficientă (în vindecarea societăţii autohtone de tarele ei tradiţionale), în favoarea unui stil cultural angajat, „experienţialist" (A. Nour[86], Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu[87], Constantin Noica[88]).

[80] Karl Popper, *The poverty of Historicism*, London, Routledge, 1986 (1945[1]).

[81] L. Blaga, *Trilogia cosmologică (Fiinţa istorică)*, în *Opere*, II, Bucureşti, Editura Minerva, 1988, p. 371–393.

[82] Mircea Eliade, *Meşterul Manole. Studii de etnologie şi mitologie* (ediţie de Magda Ursache şi Petru Ursache), p. 145–147 (*Folklor şi istorie*), p. 147–150 (*Urme istorice în folklorul balcanic*), p. 166–181 (*Folklorul ca instrument de cunoaştere*), p. 301–304 (*Speologie, istorie, folklor*), p. 309–312 (*Arhiva de folklor*).

[83] Despre statutul de „fosile vii" al „formelor mentale primitive", aparţinând unor ere / etape mentale diferite, conservate de „memoria populară", vezi *Speologie, istorie, folclor...*, în M. Eliade, *Fragmentarium*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 70–71.

[84] Idem, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri şi repetare*, tr. rom., Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1999.

[85] I. P. Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, Bucureşti, Editura Nemira, 1994, mai ales p. 7–76; *Gnozele dualiste ale Occidentului*, Bucureşti, Editura Nemira, 1995, p. 20–43, 51–54, 379–381; *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern*, Bucureşti, Editura Nemira, 1998, p. 7, 16.

[86] A. Nour, *Cultul lui Zalmoxis*, Bucureşti, 1941; *Credinţe, rituri şi superstiţii geto-dace*, Bucureşti, 1941.

[87] Teza „ispitei reziduale" daco-tracice şi a „ethosului păstoresc tracic" (opus celui „plugăresc slavo-român"), manifestat în „chipul omului de la munte" şi în „reînvierea virtuţilor ferice şi ostăşeşti ale neamului nostru", în *Ispita dacică* (1941), p. 37–55.

[88] Constantin Noica, *Ce e etern şi ce e istoric în cultura românească* (1943), în vol. *Istoricitate şi eternitate. Repere pentru o istorie a culturii româneşti*, ed. M. Handoca, Col. „Capricorn", n. 5–6, 1989, p. 20–40.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai recent, în perioada postbelică, studiile „daco-tracice" se dezvoltă pe câteva direcții[89]: arheologică (dacologie[90] și tracologie[91]), lingvistică și istorică (Ioan. I. Rusu[92]), esoterică (interpretarea simbolismului cosmologic al templelor dacice[93]) și speculativ-filologică (Gh. Mușu analizează etimologizant unele personaje specifice basmului fantastic, căutându-le origini în mitologia tracilor[94] sau abordează din aceeași perspectivă divinități și eroi din religia greacă, identificându-le rădăcini pelasge, microasiatice sau egiptene[95]).

În ceea ce privește comparatismul istorico-religios dintre cultura traco-dacă și mitologia folclorică românească, se remarcă două direcții, una majoritară, diletantă și lipsită de baze epistemologice (*Școala neomitologică dacistă*) și cealaltă, ilustrativă prin rigoarea metodologică. Din prima categorie citățm exegezele la miturile „identitare" românești, *Miorița* și *Meșterul Manole* (Dumitru Bălăeț[96], George Nițu[97], Nicolae Brânda[98], Ion Itu[99]); explicitarea litică a mitogenezei tracice (Ion Gheorghe[100]); *topos*-ul locuinței subterane a lui Zamolxe în bocete (Paul Tutungiu[101]); originea „orfică" a unor motive mitice românești, precum Ursitoarele și Pasărea Măiastră (Rodica Ciocan-Ivănescu)[102];

[89] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1985, p. 142–147.

[90] V. *inter alia*, Ion Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, Editura Albatros, București, 1986, p. 345–434. Valeriu Sârbu, Gelu Florea, *Les Géto-Daces. Iconographie et imaginaire*, Cluj-Napoca, Centre d'Études Transylvaines, Fondation Culturelle Roumaine, 2000, p. 73–92.

[91] Institutul Român de Tracologie (D. Berciu). Radu Vulpe, *Histoire des recherches thracologiques en Roumanie* și *Studia Thracologica*, București, 1976; I.I. Rusu, *Elemente traco-getice în Imperiul Roman și în Bizanțium*, București, 1976; C. Preda, A. Vulpe (ed.), *Thraco-Dacica, recueil d'études*, București, 1976; *Studia Thracologica*, București, 1976.

[92] Ioan I. Rusu, *Religia geto-dacilor*, Tipografia Cartea Românească, Cluj, 1930. *Limba traco-dacilor*, București, Editura Științifică, 1967 (ed. II); *Etnogeneza românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985.

[93] Ioan Rodean, *Enigmele pietrelor de la Sarmizegetusa*, București, Editura Albatros, 1984. Vezi ipotezele legate de relația dintre simbolismul cosmologic al sanctuarului de la Sarmizegetusa și unele sărbători populare (Sf. Ilie, „Târgul de fete" de pe Muntele Găina), p. 163–164.

[94] Gh. Mușu, *Zei, eroi, personaje*, București, Editura Științifică, 1971; Idem, *Din istoria formelor de cultură arhaică*, București, 1974; Idem, *Din mitologia tracilor (Studii)*, Editura Cartea Românească, 1982.

[95] Idem, *Lumini din depărtări. Civilizații prehellenice și micro-asiatice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, și *Voci din depărtări. Voci din Egipt, Egeea, Carpați (Spre substratul egeo-egiptean și pretrac)*, București, Editura Științifică, 1995.

[96] Idem, *Regăsirea continuă*, Craiova, Scrisul Românesc, 1986.

[97] G. Nițu, *Elemente mitologice în creația populară românească*, București, Editura Albatros, 1988, p. 90–119, 172–180.

[98] Nicolae Brânda, *Mituri ale antropocentrismului românesc. I. Miorița*, București, Editura Cartea Românească, 1991.

[99] Ion Itu, *Poemele sacre. Miorița și Meșterul Manole*, Brașov, Editura „Orientul latin", 1994.

[100] Ion Gheorghe, *Cultul Zburătorului. Opiniile poetului asupra lumii miturilor autohtone*, București, 1974.

[101] Paul Tutungiu, în „Ethnologica", nr. 2, 1978, p. 28–34.

[102] Rodica Ciocan-Ivănescu, în „Ethnologica", 1978, p. 18–20.

https://biblioteca-digitala.ro

teoria protocronistă a orfismului şi a pythagorismului *sui generis* al religiei traco-dacilor, interpretarea dionysiacă a căluşarilor, teoria solară (George Nițu[103]); originea dacică a riturilor magico-acvatice (P. Simionescu[104]); rădăcinile dacice ale sărbătorii *Miezul Păresii* (interdicția țesutului şi a cusutului, sub amenințarea nebuniei ca „rămăşiță" a cultului trac al zeiței Bendis-Hecate[105]). Lista e departe de a fi exhaustivă. În toate aceste cazuri, rezultatele aplicării unui comparatism istorico-religios nesistematic sunt similare, neconcludente şi de un anacronism flagrant.

Alți cercetători rămân la nivelul generalităților şi formulează ipoteze comparatiste dacoromâne pe care nu le susțin cu argumente corespunzătoare. Romulus Vulcănescu susține teza religiei geto-dacilor ca „mitologie politeistă care profesa dualismul uranochtonic"[106]; după acelaşi cercetător, măştile animaliere – îndeosebi cele de urs, din complexul ritual al Anului Nou, ar fi reminiscențe ale cultului lui Zamolxe sau ale celui al zeiței cinegetice şi a zeului-urs[107]. Istoricul Ion Horațiu Crişan postulează premisa inversă, cea a reconstituirii „spiritualității geto-dacilor" plecând de la cultura folclorică românească"[108]: portul popular, arhitectura în lemn, ceramică, ornamentică[109]; moştenirea folclorică a cultului unui Mare Zeu geto-dac, uranian şi chtonian totodată (îngroparea şi dezgroparea Caloianului, complexul ritual al Sf. Gheorghe, eroul baladesc Iorgu Iorgovan; zeul dac al fulgerului, Gebeleizis şi Sf. Ilie)[110]; mitologia animalieră (şarpele casei, mistrețul, lupul, cerbul şi capra)[111]; practicile funerare şi reprezentările eschatologice[112]; practicile augurale de Crăciun / Anul Nou (*colinde, Pluguşor*) şi riturile agrare (Florii, *Cântecul Cununii*)[113].

Pe de altă parte, se dezvoltă şi o tradiție comparatistică dacoromână riguroasă din punct de vedere metodologic şi întemeiată pe ipoteze de lucru solide. Modelul exemplar al cercetărilor de acest tip rămâne volumul lui Eliade de „studii comparative

[103] G. Nițu, *op. cit.*, cf. teoria pansolară a lui N. Ciurea-Genuneni, *De la daci la români*, Râmnicu-Vâlcea, 1981.

[104] Vezi REF, tom. XVIII, 6, 1973.

[105] I. Chiş Şter, E. Florian, M. Țîntar, A. Tîrşar, E. Berindan, *Obiceiurile de peste an în zona Chioar*, în vol. *Graiul, etnografia şi folclorul zonei Chioar* (coord. de Gheorghe Pop şi Ion Chiş Şter), Baia Mare, 1983, p. 353.

[106] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, p. 106–121, cf. *Ethnogenesis in the Light of Folk Mythology*, în „Ethnologica", nr. 2, 1978, p. 67–71.

[107] Idem, *Măştile populare*, Bucureşti, 1970, p. 107–108. cf. *Actes du III-ème Symp. Int. de Thracologie*, p. 278.

[108] I. H. Crişan, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, Bucureşti, Editura Albatros, 1986, p. 435.

[109] *Ibid.*, p. 436–437.

[110] *Ibid.*, p. 439–441; cf. continuitatea morfologică dintre Cavalerul Trac şi Sf. Gheorghe la bulgari.

[111] *Ibid.*, p. 443–444.

[112] *Ibid.*, p. 444–448 (*Miorița, Meşterul Manole, bocetele, măştile funerare, sacrificiile umane*).

[113] *Ibid.*, p. 448–449.

https://biblioteca-digitala.ro

asupra religiilor şi folclorului Daciei şi Europei orientale", ce converg spre teza originii „protoistorice" a „miturilor, simbolurilor şi riturilor care compun folclorul religios al românilor" şi care „îşi înfig rădăcinile într-o lume de valori spirituale care *precede apariţia* marilor civilizaţii ale Orientului Apropiat antic şi ale Mediteranei"[114]. Din tabăra etnologilor, citãm câteva exemple. Cercetările lui Traian Herseni vizează diagnoza, pe baza datelor etnografice şi folclorice româneşti, a „diferitelor 'straturi' / 'filoane' culturale-religioase, pornind de la cele vii spre cele dispărute"[115] (identificarea perechii mamă – fiu, *alias* Terra Mater – Zalmoxis în unele rituri folclorice; Mama Pădurii şi posteritatea folclorică a unei Mari Zeiţe, mamă a dacilor[116]; filiaţia *ktistai, kapnobatai – şolomonari*[117]). Andrei Oişteanu redeschide dezbaterea asupra şamanismului românesc (cu rădăcini daco-tracice), prin analiza câtorva aspecte ale acestui complex mitico-ritual: figura şolomonarului şi legătura sa posibilă cu preoţii-şamani daci (*ktistai* şi *kepnobastai*)[118], utilizarea „narcoticelor şi a halucinogenelor la geto-daci şi la români"[119] şi practicile sacrificiale[120]. Octavian Buhociu rămâne, din prudenţă, la nivelul unor afirmaţii generale pertinente[121], fără a se lansa în demonstraţii comparatistice mai mult sau mai puţin riscante. Precauţia e justificată în contextul sărăciei izvoarelor scrise asupra religiei geto-dacilor dinainte de cucerire şi din perioada romană. Absenţa manifestărilor sculptural-figurative şi epigrafice ale preromanilor (inexistenţa pietrelor funerare din cimitirele rurale ale populaţiei indigene[122] şi absenţa divinităţilor autohtone în inscripţiile şi monumentele figurative din Dacia

[114] M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p. 21–37 (Dacii şi lupii), 38–86 (Zalmoxis). Despre ipoteza originii lykantropice a lui Zalmoxis, cf. Al. Surdu, *Un 'zeu al lupilor' la Carpaţi?*, în „Luceafărul", an. 1987, p. 90–93.

[115] Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 100.

[116] *Op. cit.*, p. 295 sqq. Cf. V. Pârvan, *Getica*, p. 95–96 (sincretismul roman dintre *Diana sancta et potentissima, Iuno Regina, Nemesis* şi *Hekate*, pe de o parte şi *interpretatio romana* a zeiţei locale *Bendis*), 373 (*Ἄρτεμις Βασιλείη, Diana Regina*) şi L. Blaga, *Getica*, p. 240 (*Muma Pădurii*).

[117] *Le dragon dace*, în „Ethnologica", 1, 1979, p. 19. Cf. aceeaşi ipoteză la E. Agrigoroaiei, *Ţara neuitatelor constelaţii – folclor arhaic românesc*, Iaşi, Junimea, 1982, p. 244. Despre critica acestei ipoteze neargumentate v. Mihai Coman, *Sora Soarelui. Schiţe pentru o frescă mitologică*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983, p. 122–123.

[118] A. Oişteanu, *Motive şi semnificaţii mito-simbolice în cultura tradiţională românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, p. 166–259 (Balaurul şi şolomonarul – termenii unei ecuaţii mitice arhetipale).

[119] *Mythos & Logos. Studii şi eseuri de antropologie culturală*, Bucureşti, Editura Nemira, 1998, p. 35–71.

[120] *Ibid.*, p. 72–108.

[121] „Romanizarea daco-geţilor, în afara noii limbi, nu pare să fi adus schimbări de comportament şi în cultura magico-religioasă, ce se continuă în haină daco-romană şi apoi românească" (*Folclorul de iarnă, ziorile şi poezia păstorească*, Bucureşti, 1979, p. 7).

[122] D. Protase, *Autohtonii în Dacia. I. Dacia romană*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p. 85–136 (Cimitire şi rituri funerare).

https://biblioteca-digitala.ro

romană[123]) se datorează, în primul rând, caracterului oral al culturii dacice[124] şi structurii sale agrar-pastorale şi rurale[125].

În acest sens, studiile comparate dacoromâne devin plauzibile din punct de vedere epistemologic, în măsura în care premizele istoriciste sau mitologice sunt depăşite, graţie unor metodologii criticiste. De exemplu, Mihai Pop, luând în considerare structura stratificată a religiozităţii populare, susţinea ipoteza transmiterii metatextuale în folclor a unor forme culturale arhaice[126]. I. P. Culianu, detaşându-se polemic de doctrina difuzionismului istoric, propune un model meta-istoricist bazat pe ipoteza *transmiterii cognitive* a unor *reguli* care germinează prin mecanismul intertextualităţii[127] fenomene izomorfe în contexte istorice diferite, constituind *tradiţia culturală*[128]. Noutatea fundamentală a metodei propuse constă în faptul că ea depăşeşte atât modelul istoricist de difuziune, centrat pe teza transmiterii ideilor prin texte scrise, cât şi teoriile comparatiste bazate pe universaliile psihologice (*arhetipuri*) sau ontologice (*patterns*). Mai mult, el ia în considerare tocmai specificul culturilor orale, în care difuziunea este mai puţin vizibilă, presupunând cel mai adesea doar transmiterea unui „principiu hermeneutic general" (un „set de propoziţii atomare, de tip aserţiune ontologică" şi „un mecanism de generare, care este dat de un procedeu binar de alegere de tip da/nu"[129]), ce produce „texte" conforme cu acesta şi nu cu vreun text anterior. Dimensiunea diacronică nu este eludată, ci construită pe baze epistemologice noi, prin redefinirea conceptului de istoricitate ca „integrare morfodinamică a obiectelor ideale"[130] şi „proces complex de interacţiune între minţile umane"[131].

Noul model de transmitere culturală e cu atât mai pertinent cu cât structurile de continuitate dintre antichitate şi culturile folclorice din evul mediu şi din

[123] Unele divinităţi autohtone se camuflează sub reprezentări greco-romane, în virtutea lui *interpretatio romana*; v. M. Macrea, *Viaţa în Dacia romană*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969, p. 268. D. Protase, *op. cit.*, p. 29–30.

[124] D. Protase, *op. cit.*, p. 29, nota 9; H. Daicoviciu, *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 224–242.

[125] David Protase, *op. cit.*, p. 34–85 (*Aşezări rurale*).

[126] Folclorul „a decantat metatextele vechilor rituri, formele de civilizaţie şi modelul de viaţă din vechiul substrat, încă din epoca dacică, apoi daco-romană, până în evul mediu *pe care le-au transmis nu ca mituri, ci ca metafore*" – s.n. (art. în „Magazin istoric", an. XIII, 1/1979, p. 31)

[127] I.P. Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo,* Bucureşti, Editura Nemira, 1994, p. 40–41.

[128] Tradiţia culturală, „complexă şi independentă de transmiterea unor sisteme întregi de idei", este un „sistem ideal" de natură fractalică, alcătuit din norme grupate în serii limitate ca număr, care ar trebui să „producă în minţile umane şi într-un arc de timp virtual infinit aceleaşi rezultate" (*ibid.*, p. 11); cf. modelul hermeneutic de tip cabalistic.

[129] H.-R. Patapievici, *Ioan Petru Culianu: o mathesis universalis*, în I.P. Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, Bucureşti, Editura Nemira, 1995, p. 363.

[130] I.P. Culianu, *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern*, Bucureşti, Editura Nemira, 1998, Introducere. cf. *Gnozele...*, p. 165.

[131] Vezi I.P. Culianu, *Călătorii...*, p. 43.

https://biblioteca-digitala.ro

modernitate sunt decelabile îndeosebi la nivelul religiilor populare, antice, medievale şi moderne, caracterizate printr-o remarcabilă vitalitate şi constanţă, în virtutea caracterului rural şi agrar-pastoral al mediilor de proveniență. Căci, în cazul religiozității populare, spre deosebire de curentele religioase oficiale, marcate în mod esențial de schimbarea de paradigmă (trecerea de la politeismele antice la creştinism) şi definite într-o mult mai mare măsură prin discontinuitate morfologică, se poate vorbi mai degrabă de soluții sincretice[132] de continuitate. Culturile urbane ale antichității clasice au valorizat din perspectiva unor hermeneutici secularizante o tradiție religioasă arhaică, pe care o regăsim în forme relativ bine conservate în culturile folclorice europene. Astfel, istoricismul latinizant şi curentul mitologic dacist sunt deopotrivă de lipsite de bază epistemologică în tentativele lor de identificare a „rădăcinilor istorice" ale faptelor de cultură populară, prin compararea unor *pattern*-uri religioase „culte" cu modele stilistice proprii culturilor folclorice de mai târziu. În acest sens, se poate susține ipoteza unui *continuum* stilistic între culturile populare antice (oriental mediteraneene) şi culturile folclorice sud-est europene. Mai mult, deschiderile operate de comparatismul morfologic „dacó-traco-român" devin funcționale, în măsura în care paradigma „dacică" încetează să mai fie creditată ca *fenomen originar* şi e convertită într-un termen de referință construit în spirit critic la interferența unor metode convergente[133].

Dacismo e „fenomeno originario" nello studio della cultura popolare

(Riassunto)

Il saggio presenta la storia del comparatismo etnologico tra la religione geto-daca e la cultura popolare romena in collegamento con l'ossessione intelectuale della ricerca delle origini. In questo senso, sono passate in rivista alcuni posizioni teoriche e analisi sul rapporto tra l'antichità autoctona e il folklore: il dacismo romantico di Mihail Kogalniceanu, Alecu Russo e Cezar Bolliac, il comparativismo etnostorico di Bogdan Petriceicu Hasdeu, quello pelasgo di Nicolae Densuşianu e il dacismo metafisico eminesciano. Poi, per il XX-mo secolo, sono presentate le varie comparativisme daco-rumene, dal dacismo stoico di Vasile Pârvan e il tracismo 'mistico e imperiale' di Dan Botta, al dacismo di Lucian Blaga e di Mircea Eliade, come *Urphänomenon* identitario esenziale. Dopo 1945, la maggior parte degli intelettuali dacofili sono rimasti bloccati nella stessa ricerca delle origini e in un speculativismo facile, a dispetto del comparativismo rigoroso pratticato da alcuni ricercatori (M. Eliade, Traian Herseni, Andrei Oişteanu), che ha liberato l'idea daca dal complesso orginario. La meta del saggio è di proporre una prospettiva convergente metodologicamente (Ioan Petru Culianu) in vista di un' analisi comparatistica della religiosità traco-daca e quella specifica alle culture folkloriche sud-est europee.

[132] Cf. André Motte, *Du 'bon usage' de la notion de syncrétisme*, în „Kernos", 7 (1994), p. 11–27.

[133] Vezi Michel Vovelle, *La Religion populaire*, în *Idéologies et mentalités*, Paris, Maspéro, 1982, p. 162–175.

https://biblioteca-digitala.ro

BAZE DE DATE LA ARHIVA DE FOLCLOR

MIHAELA ŞERBĂNESCU-FLOREA
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Pare anacronic să mai discuţi despre structuralism în prezent, când etnologia nu mai caută diviziuni, şi-a dezlipit privirea fixată exclusiv asupra textului şi se grupează în jurul unor curente la limita dintre teoria comunicării şi antropologie (de multe ori contopindu-se cu cea din urmă), deplasând accentul pe funcţionalitate, context, performanţă, eveniment, pe relaţionarea structurilor comunicative şi simbolice cu celelalte structuri simbolice existente în lumea unei culturi date. Cu toate acestea, discursul şi modul de disecare fină a obiectului de studiu rămân specific structuraliste, ca şi abordarea de pe poziţii tranşant obiective[1]. Fireşte, lecturile alternative ale obiectului etnologic îşi fac tot mai mult simţită prezenţa, fără a reuşi încă să domine domeniul nostru.

Impactul curentului ce a înflorit tumultuos prin anii '60–'70 a fost enorm, marcând anii de studiu a generaţii întregi: încă din liceu, orele de filozofie marxistă explicau pe larg noţiunile de structură şi sistem, pentru ca mai apoi, în facultate, cursurile să fie dominate obsesiv de încercări, unele strălucite, altele ingenioase, de identificare a unităţilor minimale şi de separare a *emicului* de *etic* în orice domeniu. Capacitatea sa de a conferi o notă obiectivă unor domenii ce până atunci se scăldau în subiectivism şi, mai ales, excepţionala sa abilitate de a explicita realitatea, ierarhizând şi tipologizând până la ultimul detaliu, i-au conferit o popularitate ieşită din comun, o dată cu rangul de metodă ştiinţifică universală.

Apariţia, apoi progresul exponenţial al tehnicii de calcul, începând cu aceiaşi ani '70, au pecetluit o relaţie statornică între calculatoare şi procedeele structuraliste. Preocupările prioritare ale informaticii s-au îndreptat înspre bazele de date şi calculele statistice din raţiuni prioritar economice şi/sau legate de necesităţile ştiinţelor exacte. Firi pragmatice, economiştii, matematicienii şi

[1] „[...] Lévi-Strauss îşi definea concepţia despre mituri drept kantianism lipsit de subiect transcendental. Barthes afirma că moartea autorului este singura dătătoare de sens. Atât Foucault, cât şi Derrida, atât de rar de acord, credeau că trebuie să se renunţe la noţiunea de subiect. Adevărul era repudiat de Barthes ca prejudecată inutilă, denunţat de Derrida ca iluzie logocentrică, spulberat de Foucault sub impactul schimbării epistemelor [...] Să observăm că critica umanismului, a subiectivităţii şi a adevărului nu este nicidecum proprie doar structuralismului şi poststructuralismului francez. Ea caracterizează toate curentele filozofice care, după ce au recunoscut că subiectivitatea nu poate servi drept fundament al cunoaşterii, au căutat soluţii noi pe tărâmul limbajului" (Toma Pavel, *Mirajul lingvistic. Eseu asupra modernizării intelectuale*, Bucureşti, Editura Univers, 1993, p. 14).

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 133–136

https://biblioteca-digitala.ro

fizicienii au acceptat implicit caracterul de unealtă al calculatorului, lăsând pe seama lui numai prelucrarea unei cantităţi de informaţii ce depăşea cu mult capacitatea omenească. Umaniştii, însă, chiar dacă gândeau structuralist[2], s-au lăsat purtaţi de valul progresului (deşi la cursuri afirmau că nu există progres în artă), ajungând să creadă că filtrarea datelor în funcţie de anumite criterii, operaţiune mecanică comună pentru acţiuni de tip inventariere, ar putea culmina cu crearea de sisteme coerente. Astfel, în anii '80, s-a desfăşurat un amplu proiect naţional de creare a unei bănci de date a limbii române, în cadrul căruia Institutul de Lingvistică din Bucureşti ocupa segmentul rezervat lexicului. Ţelul ultim, nemărturisit public, era însă ca, prin reaşezarea logico-„obiectivă" a definiţiilor termenilor-titlu din DEX, să se ajungă la o reţea de serii sinonimice şi analogice care să oglindească fenomenele mentale ce au loc în procesul vorbirii. Cea mai delicată chestiune era ridicată nu de volumul imens de date ce urmau a fi introduse (să menţionăm că se lucra pe sisteme cu cartele perforate, unde cea mai mică neatenţie din partea operatoarei atrăgea după sine ruinarea întregului program), ci de regândirea problemelor de semantică, sub impactul presiunii exercitate de caracterul binar al programului. Modelele teoretice au căzut pe rând, fiind înlocuite de modelări mult mai pragmatice. La rândul său, echipa informatică, deşi coordonată de o persoană familiarizată cu problemele lingvistice, a fost nevoită să apeleze la un limbaj hibrid, din cauza inflexibilităţii ofertei existente la acea oră. Se vede, aşadar, că la graniţa structurilor matematice cu structuralismul lingvistic există un *no man's land*, de a cărui existenţă nu este benefic să facem abstracţie.

După generalizarea computerelor personale, ce pun la dispoziţia publicului larg programe flexibile, realizarea unor baze de date în sfera umanistă a devenit extrem de accesibilă. Cu toate acestea, proiectarea şi implementarea acestora rămâne laborioasă.

Specialistul structuralist ar fi interesat, în primul rând, de asistenţa oferită de computer în munca de tipologizare. În esenţă, o tipologie poate fi redusă la o structură arborescentă, în care specimenele grupează în serii sau şiruri, în funcţie de gradul de conformitate, tipul, de prezenţa sau absenţa unor unităţi minimale. Un asemenea demers, în practică, nu foloseşte computerul decât în munca de ordonare a datelor, deoarece până şi operaţiunea de sortare este un eşec, din cauza numeroaselor diferenţieri subtile ce trebuie aplicate. În cazul unei ştiinţe umaniste, crearea de sisteme unitare, logice şi coerente, izvorâte din încadrarea în structuri generate plin aplicarea câtorva criterii, nu izbândeşte decât prin „tragerea la subiect" sau ignorarea variantelor refractare. Un bun exemplu de forţare a limitelor naturale ale subiectului studiat în vederea elaborării unui construct iluzoriu ne-a

[2] „[...] O altă trăsătură frapantă, deloc pe placul adversarilor structuralismului, era *critica umanismului*. O aflăm în vastul program de cercetare al lui Lévi-Strauss, în *Les Mots et les Choses* (1966) al lui Foucault, în apelul lui Derrida pentru înlocuirea umanismului, precum şi în scrierile grupării marxiste de la prestigioasa École Normale Supérieure. Unii analişti o consideră drept cea mai importantă trăsătură a poststructuralismului francez" (*ibidem*).

https://biblioteca-digitala.ro

fost oferit de aplicarea gramaticilor generativ-transformaționale la limbile romanice. Autoarea unei astfel de încercări, de altminterea extrem de ingenioasă, recunoaşte că gramatica lui Noam Chomsky este pur şi simplu metoda: „Née de la description explicative des structures et mécanismes de l'anglais, la grammaire générative devint aussitôt une méthode d'analyse efficace et utile dans l'étude de toute langue naturelle", pentru ca imediat să recunoască exact contrariul: „L'application à une langue romane comme le français des concepts, principes et techniques propres aux différentes étapes de la GGT vérifie et enrichit la théorie grammaticale, confirme ses postulats de base, oblige le dispositif grammatical à ajuster sa forme à la réalité des faits langagiers. Celui qui essaiera d'appliquer les mécanismes génératifs et transformationnels à une langue autre que l'anglais se heurtera de grandes difficultés"[3].

Cel mai important aspect, ignorat cu desăvârşire de umanistul fascinat de computer (şi care a privit prea mult structura arborescentă din Norton Commander) este că bazele de date **nu** sunt structuri arborescente. Ele sunt un produs informatic, aşadar surd la tot ce nu este tradus în limbaj matematic, şi sunt create pentru a răspunde unor solicitări privind problemele de gestiune şi inventariere a unei mari cantități de informație. Ele sunt complet insensibile la natura elementelor ce trebuie prelucrate, operând, ca şi matematica, exclusiv cu numere (textul este şi el „tradus" în numere), indiferent de natura obiectului reprezentat. Gradul mare de generalitate cerut de diversele interogări ar fi incompatibil cu clasificarea arborescentă a materialului; de aceea, bazele de date operează cu o organizare matricială a informației. Datele de natură diferită sunt grupate pe rânduri şi coloane, care pot face apoi obiectul unor sortări, dar şi al unor operațiuni matematice complexe.

Arhiva de folclor este alcătuită din multiple fonduri, iar un scop principal, în afara conservării în sine, îl reprezintă *regăsirea* cu uşurință a materialelor, la orice tip de solicitare. Solicitările sunt, în marea lor majoritate, tot de natură tipologică, dar la nivelul *inventarelor*, nu al *textului* poetic, muzical, ceea ce ar trebui să atragă după sine eliberarea din haosul ordonat al arhivei – deoarece operațiunea de *căutare* este prin însăşi natura sa o muncă stereotipă, de cele mai multe ori salvată de memoria şi competența câtorva persoane particulare.

Bazele de date reprezintă, aşadar, o modalitate de înregistrare şi ordonare a materialului gestionat, indiferent de natura suportului *fizic* pe care se află acestea (sunet, imagine, text), precum şi de natura *logică* a lor (dată, număr, text etc.), cu unica condiție de a fi trecut în format digital. Realizarea unei baze de date *deschise* şi *relaționale*, deci care să poată fi ulterior îmbogățită cu noi *câmpuri* şi *relații*, în funcție de necesități viitoare, greu de prevăzut în momentul de față, implică o structurare permisivă încă de la început, oglindită prin „fărâmițarea" materialului inițial (în speță, cataloagele unice). Trebuie subliniat faptul că această structurare

[3] Mariana Tuțescu, *Les grammaires génératives-transformationnelles*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1982, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

are prea puțin de-a face cu accepțiunea comună (pentru noi, cel puțin) a termenului; diferitele controverse *tipologice*, ce pornesc de la un criteriu unic de clasificare, eventual amendat cu încă două-trei, ramificat de la general (gen) la particular (variantă) constituie, în cazul nostru, doar o *aplicație*, unul dintre posibilele rezultate ale muncii de înregistrare, şi nicidecum un criteriu valid de ordonare.

Practic, clasificarea în genuri şi specii, sau în categorii folclorice, nu face decât să extindă problemele în direcții sterile, atâta vreme cât nu există o terminologie unitară pentru toate disciplinele ce au ca obiect de studiu folclorul, prin definiție domeniu sincretic. Pe de altă parte, domeniul însuşi evoluează în direcții greu de prevăzut. Culegerea folclorică operează cu elemente noi, iar tipul de cercetare de teren este puternic marcat de personalitatea specialistului, după cum s-a văzut în numeroase comunicări prezentate chiar în cadrul acestui simpozion. În acelaşi timp însă, o călătorie prin arhive ne demonstrează nu o dată că predecesorii noştri au fost preocupați, chiar dacă sporadic, de o abordare surprinzător de actuală, a cărei regăsire însă este obturată de sărăcia informației din cataloage. În aceste condiții, nici o fărâmă de informație nu mai poate fi trecută cu vederea. Lectura alternativă a textului folcloric, de care vorbeam la început, descoperă, la rându-i, granița între abordarea etnologică şi cea informatică a materialului. Diferențierea esențial / neesențial se transformă într-o dilemă a cărei tranşare este imposibilă, altfel decât prin compromisuri reciproce.

Databases at the Folklore Archives

(Abstract)

The paper tracks down the difficulties to convert folkloric data into relational structures. A confusion was born, creating a growing chasm between the humanist scholar and the IT, because the folkloric structures, as represented in various typologies, do not match for a good database structure. The folkloristic approach is an attempt to categorize oral facts and events, searching for patterns and unities, while the main goal of databases is to find data quickly and accurately.

https://biblioteca-digitala.ro

ASPECTE ALE JOCULUI DE PERECHI – *BRÂUL*

LUIZA POPA
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Brâul – sau *Brâiele* – constituie categoria de jocuri populare care poate fi considerată printre cele mai specifice şi mai valoroase creaţii ale folclorului românesc.

Etnocoreologul Andrei Bucşan încearcă o părere despre acest gen folcloric în lucrarea *Specificul dansului românesc*, capitolul *Brâul mocănesc*, în felul următor: „Părerea cea mai răspândită este aceea conform căreia denumirea respectivă s-ar aplica acelor jocuri de grup în care jucătorii se prind cu mâinile de brâu sau de mijlocul partenerilor". Datele de care dispunem atestă ambele formule de „brâu" şi de „umeri", iar autorul citat arată că „la marea majoritate a jocurilor care poartă numele de Brâu jucătorii se prind de umeri".

Existenţa a două importante elemente structurale legate de construcţia unei formaţii de joc (formaţia în linie) şi desfăşurarea în spaţiul de joc (ocolirea spaţiului de joc) îl determină pe Andrei Bucşan să arate, în continuare, că aceste elemente tipice „ar fi putut influenţa denumirea jocului".

Principalul tip de Brâu, trunchiul din care s-au desprins câteva ramuri oarecum izolate şi cu o evoluţie oarecum diferită, îl constituie aşa-zisul „Brâu carpatic" sau „mocănesc", cum îl denumeşte autorul citat.

Variantele care formează tipul de joc „Brâul carpatic" sunt acelea ce dau greutate şi contur întregii categorii. Ele sunt executate, în majoritatea cazurilor, în formaţie de semicerc cu cap şi coadă, adică având un conducător care dă comenzile de schimbare a figurilor şi un încheietor care echilibrează şirul de jucători. Ca mişcare generală, „Brâul carpatic" se caracterizează printr-o promenadă în jurul spaţiului de joc, ce alternează cu joc pe loc, care constituie, de fapt, o dezlănţuire a mişcărilor de picioare (o formă de rondă). Ritmul este sincopat, iar mişcările impresionează prin vigoare.

Unul dintre subtipurile „Brâului carpatic", poate cel mai desăvârşit din punct de vedere artistic, răspândit în Muntenia subcarpatică (Olt, Argeş, Dâmboviţa, Prahova), este Brâul muscelean, cunoscut şi sub denumirile de „Bugheanul" şi „Brâul pe şase" – denumire artificială aproape necunoscută în zonă şi care vrea să indice cei şase timpi ai motivului muzical.

Cel de al doilea subtip al „Brâului carpatic" are o răspândire ceva mai mare. El poate fi întâlnit în sudul Transilvaniei sub denumirile de „Brâul", „Danţul", „Sulnicul", „Brâul pe nouă", în Moldova subcarpatică chemându-se „Coragheşte" şi „De Tare", iar în Muntenia „Brâul drept", „Brutarul" sau „Brâul pe opt", acest

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 137–141

https://biblioteca-digitala.ro

din urmă termen fiind, ca şi în cazul „Brâului pe şase", o denumire artificială menită să indice cei opt timpi ai propoziţiei muzicale.

Este interesant că în majoritatea cazurilor, mai ales în ce priveşte variantele munteneşti, motivul coregrafic din trei măsuri nu corespunde cu propoziţia muzicală formată din patru măsuri. Suprapunerea cadenţelor se produce din 12 în 12 măsuri, ceea ce dă o nuanţă foarte interesantă şi totodată subtilă a suprapunerii melodico-cinetice.

Dintre celelalte ramuri desprinse din trunchiul de bază al categoriei brâielor se cuvin a fi citate „Brâul pădurenesc" (Hunedoara), ca cel mai arhaic, „Brâul bănăţean" şi „Brâuleţul oltenesc".

„Brâul bănăţean" constituie, după toate aparenţele, ramura cea mai evoluată. Menţinând unele caracteristici de bază, el s-a fărâmiţat atât muzical, cât şi coregrafic, într-o mulţime de variante fixe care au melodie şi contur coregrafic propriu. În majoritatea cazurilor, fiecare variantă îşi are numele ei ca: „Brâul bătrân", „Brâul borlovenilor", „Brâul zarvenilor", derivate din numele unor localităţi, „Brâul lui Ceară", „Brâul lui Ioşca" sau „Brâul lui Muia" – de la numele muzicantului sau dansatorului care a creat-o.

Brâuleţele olteneşti întâlnite şi sub alte denumiri, ca „Galacriul", „Trei păzeşte", „Polaxia" şi altele, se caracterizează prin mişcări cu amplitudine mică, deplasări reduse şi printr-o dinamică susţinută prin viteza şi frecvenţa mişcărilor.

Se joacă în linie cu braţele prinse încrucişat – în faţă sau în spate –, au o construcţie fixă şi cuprind destule elemente particulare care le fac să difere mult de tipurile care constituie baza categoriei.

Cea mai arhaică formă, dar nu şi cea mai reprezentativă pentru evoluţia actuală a acestor jocuri, este „Brâul pădurenesc" sau „Danţul" din Hunedoara.

În cadrul creaţiei coregrafice populare din România, brâul face parte dintr-o categorie de jocuri bine delimitate şi foarte valoroase: jocurile de perechi.

Aceste jocuri, prin frecvenţa cu care sunt practicate, se impun tot mai mult în repertoriul de dansuri populare; mai mult decât atât, în ultimii 20 de ani au început să se răspândească jocuri ca „Hora de doi", „Sârba de doi", rândurile în perechi ale unor dansuri de grup tradiţonale ca hora, brâul şi sârba.

În evoluţia folclorului coregrafic românesc, jocurile de perechi reprezintă un strat destul de nou. În prezent, jocurile de perechi pot fi întâlnite pe întreg teritoriul ţării noastre, ca rezultat al evoluţiei dansului popular, dar într-un trecut nu prea îndepărtat acestea erau grupate în jumătatea de nord a ţării, adică în Moldova, Transilvania, Crişana, Maramureş şi Banat, unde le găsim şi azi în formele cele mai realizate.

Unul dintre tipurile cele mai desăvârşite artistic îl constituie „Brâul muscelean" (cunoscut sub numele de „Brâul pe şase"). O caracteristică a acestui brâu o constituie faptul că atât motivul muzical, cât şi cel coregrafic, cuprinde şase timpi.

„Corăgheasca", cunoscută în Moldova centrală şi de nord, este de fapt tot un brâu, păstrând caracteristicile categoriei, dar faţă de exemplul precedent, motivele cu opt timpi.

https://biblioteca-digitala.ro

Jocurile bărbăteşti, prin calitatea lor artistică, au constituit un material valoros pentru arta coregrafică românească şi nu greşim dacă spunem că, preluate creativ de către ansamblurile de amatori şi profesionale, au atârnat greu în balanţa succesului, atât în ţară, cât şi peste hotare.

Geneza dansului de perechi în spaţiul românesc este strâns legată de evoluţia coregrafiei populare în întregul context european.

Cele mai vechi atestări ale existenţei dansului de perechi în spaţiul folcloric românesc sunt cuprinse în mai multe documente datând din secolul al XVII-lea.

Pe plan european, dansul de perechi este semnalat către sfârşitul evului mediu, în lucrarea *Le folklore et la Danse,* unde autorul arată că „un certain nombre de documents permet de fixer le terme de cette évolution vers 1400, c'est-à-dire au début du XV^{e} siècle"[1].

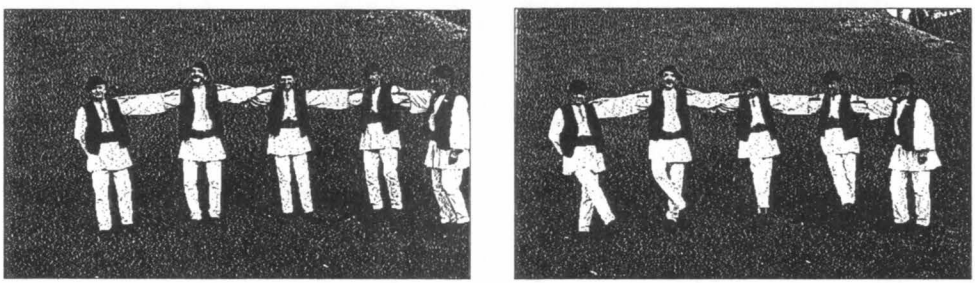
În toate aceste jocuri, dansatorii sunt prinşi între ei ţinându-se de umeri, de brâu sau în lanţ de braţe încrucişate (în faţă sau în spate), iar ca formaţie predomină semicercul şi linia; conform structurii lor coregrafice, sunt clasificate în mai multe categorii.

Rustemele, spre exemplu, au un ritm asimetric în măsura 5/16, iar ca mişcări predomină paşii încrucişaţi în faţă.

Brâuleţele („Trei-păzeşte" etc.) se caracterizează prin mişcări cu amplitudine mică, deplasări reduse bilaterale şi printr-o dinamică susţinută prin viteză şi frecvenţa mişcărilor.

În cazul brâielor bănăţene, caracteristica principală o constituie detaliul de mişcare, ele fiind compuse din mişcări mărunte dantelate, transmise întregului corp pe verticală, prin arcuirea continuă a genunchilor. Aceste jocuri se caracterizează printr-o concordanţă perfectă cu melodia respectivă.

„Brâiele carpatice" formează cea mai importantă subcategorie şi sunt practicate pe ambele versante ale Carpaţilor. Acestea sunt executate în formaţie de semicerc, jucătorii fiind prinşi de brâu sau de umeri. Ca mişcare generală, se caracterizează printr-o promenadă în jurul spaţiului de joc, pe paşi simpli alternând



Brâul

[1] Maurice A.L. Louis, *Le folklore et la danse*, Paris, 1963, cap. XI, *Les danses en Europe Occidentale*, p. 241.

https://biblioteca-digitala.ro

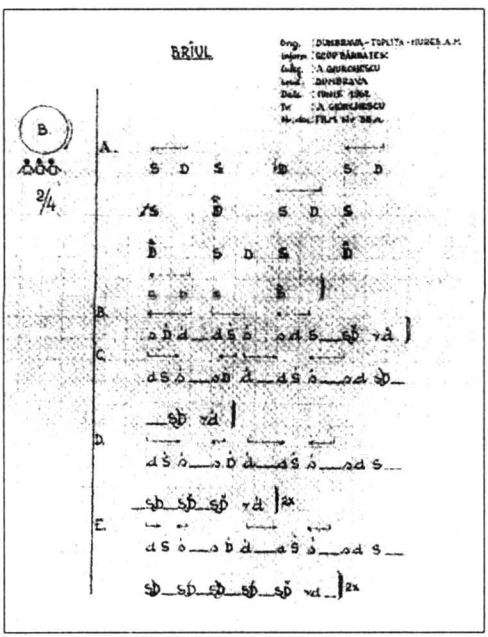
cu joc pe loc, care constituie, de fapt, o dezlănțuire a mișcărilor de picioare. Ritmul este sincopat, iar mișcările impresionează prin vigoare.

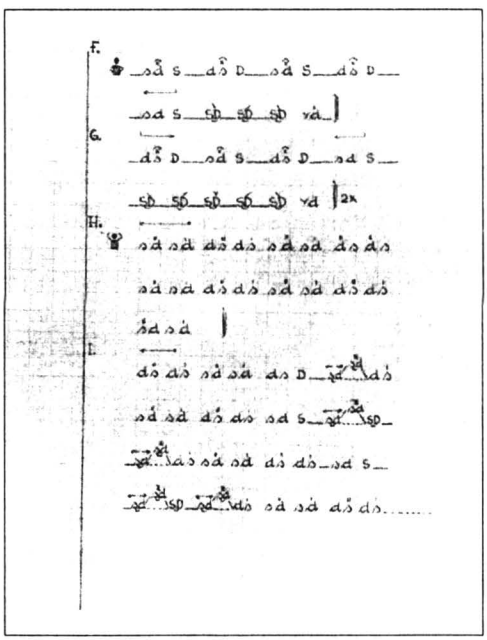
Apariția dansului de perechi a fost posibilă numai în urma eliberării spiritului de sub conducerea Bisericii, de concretizarea unui alt mod de a vedea, de a simți și gândi, atunci când curentul erudit din epoca renascentistă a adus în prim-plan probleme noi și moderne: raportul dintre om și natură, individ și societate, bărbat și femeie. În ultimă instanță, dansul de perechi poate fi considerat un produs al Renașterii, geneza lui constituind unul dintre rezultatele profundelor mutații petrecute în contextul spiritual al epocii, în urma laicizării generale a vieții și personalității umane.

De la începutul secolului al XVII-lea, cu toate că a fost însoțit de abuzuri și exagerări, acest tip de dans a cunoscut o mare înflorire pe teritoriul românesc și al regatului maghiar, stârnind o violentă reprobare, mai ales din partea clerului reformat.

Formula de desfășurare a imprimat dansului – ca formă de divertisment, ca petrecere populară – o tentă de erotism, care a afectat vechile modalități de comunicare și comportamentul actanților.

În încheiere oferim un exemplu de notație coregrafică a unui brâu din Toplița–Mureș, cules de Anca Giurchescu în 1962[2].





[2] Notație coregrafică aparținând arhivei Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu", secția Etnocoreologie.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE

Bîrlea, Ovidiu, *Eseu despre dansul popular românesc*, Bucureşti, Editura „Cartea Românească", 1982.

Bucşan, Andrei, *Clasificarea morfologică a dansurilor populare româneşti*, „Revista de etnografie şi folclor", tom. 12, nr. 3, 1967.

Bucşan, Andrei, *Specificul dansului popular românesc*, Bucureşti, Editura Academiei, 1971.

Costea, Constantin, *Jocurile fecioreşti transilvănene*, „Revista de etnografie şi folclor", tom. 22, nr. 1, 1987.

Costea, Constantin, *Repere istorice în evoluţia jocurilor fecioreşti*, în „Memoriile Comisiei de Folclor", tom. 7 (1993), Bucureşti, Editura Academiei Române, 1996.

Louis, Maurice A.L., *Le folklore et la danse*, Paris, 1963.

Popescu, Judeţ-Gheorghe, *Brâul, joc popular muntenesc*, Bucureşti, E.S.I.P., 1957.

Aspects of the Pair Dance – "Brâul"

(Abstract)

On the whole of the contemporary Romanian folk dance creation, the great family of the couple dance from Romania occupies a first rank place both as the richness of the expression forms and as frequency they are performed.

Considered today as old, traditional, the dances in example, related to the evolutionary scale of the Romanian folk dance are still place don a comparatively recent level.

The genesis of the couple dance ("Brâul", "Brâul pe doi", "Danţul"), in the Romanian area, is closely connected by the evolution of the folklore dancing in the whole european context. In this meaning only the debut itself in the Transilvanian or Banat area can be considered as a peculiar aspect of the process and only from the chronological regard.

Placing on these frameworks, we proposed an analysis from the diachronic point of view of the Romanian dance "Brâul" the work been structured on three parts, as "Carpathian", "Bănăţean", "Olteneşti".

The Romanian category "Brâul" was born as a result of the transformation of some group dances in full vitality in that era.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

POVEŞTILE OBIECTELOR DIN COLECŢII – „OBIECTE" DE PATRIMONIU?

CARMEN HULUŢĂ
Muzeul Ţăranului Român, Bucureşti

Subiectul pe care mi-am propus să-l aduc astăzi în atenţia dvs. – în ce mod istoriile legate de anumite obiecte expuse într-un muzeu pot fi incluse în expunere şi considerate ca valori patrimoniale – nu are raţiuni circumstanţiale. El va face obiectul unui proiect de cercetare iniţiat de secţia „Programe etnologice" a Muzeului Ţăranului Român pentru anul 2002, numit *Oameni şi lucruri*, care va urmări tocmai tezaurizarea şi valorificarea (nu numai în expunere, dar şi prin publicare) a unor astfel de istorii. Acest subiect vine firesc în continuarea unei politici muzeale proprii Muzeului Ţăranului Român, conturate în cei zece ani de existenţă sub inspirata îndrumare a regretatului Horia Bernea, şi care se vrea a fi una novatoare, în orice caz departe de sau altfel decât ceea ce este în mod obişnuit un muzeu „clasic" de etnografie.

Voi trece foarte repede în revistă câteva dintre caracteristicile muzeografiei „mărturisitoare" pe care o practicăm, apelând uneori la sintagme memorabile formulate de Horia Bernea, pentru că ele ne îndreptăţesc orientarea către un astfel de subiect. Propunându-şi încă de la început să evite excesul de formalizare – păcat capital al multor muzee contemporane – şi să se ferească de platitudine, poncife şi didacticism, Muzeul Ţăranului Român a încercat să păstreze, ca depozitar de patrimoniu şi de *memorie culturală*, nu numai mărturii materiale, ci şi „mărturii de duh, adică ceva mai subtil decât obiectul: contexte autentice de trăire ţărănească" (Horia Bernea).

Obiectele, coloană vertebrală a oricărui muzeu, sunt colecţionate, muzeificate şi valorificate prin expunere. Nu poţi să le muzeifici decât într-un singur fel, catalogarea, restaurarea şi conservarea lor fiind făcute după reguli care suportă greu inovaţia. În schimb, poţi să colecţionezi „creator" patrimoniu vechi şi în egală măsură *nou*, aşa cum sugera, încă de prin 1930, H.H. Stahl, cu referire la ceea ce el numea, urmând orientarea Şcolii gustiene, un „muzeu sociologic": „costum popular va fi nu numai exemplarul splendid al unui model vechi şi de bun gust, ci şi haina mitocănească a generaţiei celei noi. În vitrinele muzeului sociologic [...] va trebui să figureze şi vechea icoană pe lemn şi cromolitografia urbană" (*Tehnica monografiei sociologice*, p. 103). În acest fel am optat pentru punerea împreună şi „acordarea" (vorbind în termeni muzicali) obiectelor cu o valoare deosebită cu altele, aparent mai puţin valoroase, dar cu o puternică semnificaţie.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 143–145

https://biblioteca-digitala.ro

Poți, de asemenea, să alegi cum arăți obiectul și în această etapă intervenția asupra lui, modul în care, ca om de muzeu, te raportezi la obiect conturează opțiunea ta muzeologică. Din acest punct de vedere, muzeografia „mărturisirii" refuză rețeta, nu și stilul, pornind de la ideea că „importanța obiectului în context nu e dată de locul pe care-l ocupă în clasarea lui pe listele de patrimoniu" (H. Bernea), mizând pe ideea că „totu-i relicvă, dar și lucru viu" (H. Bernea) și mai ales conștienți de faptul că accesul la informație al publicului este posibil printr-o mulțime de căi. Am ales să punem accentul pe senzația – cât mai puțin falsă – de viață și a rezultat o muzeografie care, cum spunea Horia Bernea, „indiferent ce nume ar căpăta, este și se vrea un gest de recuperare a farmecului și a căldurii vieții".

Obiectul intrat în patrimoniul unui muzeu, care are și șansa (rară, dacă ne raportăm la colecții de zeci de mii de obiecte care odihnesc în depozite) de a fi expus, devine un mesaj către public, pe de o parte al civilizației pe care o reprezintă (țărănești, în cazul de față), pe de alta al unei opțiuni muzeologice. În sensul celor spuse anterior, consider că o componentă a acestui mesaj sau un mod de a-l potența poate fi „istoria" / „istoriile" orale legate de un anumit obiect, „poveștile" care recuperează istoria nașterii lui ca lucru creat și viața creatorului, istoria vieții lui ca obiect folosit, intersectând viețile celor prin mâinile cărora a trecut, sau chiar istoria obținerii lui, a intrării lui în posesia muzeului. Pentru că acest gen de istorisiri – care țin indiscutabil, într-o măsură mai mare sau mai mică, de oralitate – păstrează modul în care a fost „trăit" obiectul înainte de a deveni piesă de muzeu. Devenire ireversibilă, care echivalează cu o moarte și cu un început de nemurire. Integrarea acestor istorii simple în expuneri, însoțind obiectele, le-ar face să respire. Și, dincolo de gestul recuperator, prezența lor ar fi un mod de sensibilizare a celor care idolatrizează obiectele „de consum" și nu cred sau nu vor să creadă în puterea obiectelor „moarte". În ce măsură un asemenea gest – tezaurizarea acestor istorii și înglobarea lor în expunere – le poate legitima ca valori patrimoniale, rămâne de discutat. Indiscutabilă mi se pare necesitatea de a culege relatări de acest gen, chiar dacă nu toate ajung în fața publicului. Ele ar putea servi și ca material de studiu pentru o posibilă antropologie a obiectului ca piesă de muzeu.

În ce ne privește, intenția de a aduna istorii ale obiectelor nu e nouă. Am să dau doar un exemplu, un rezumat al unei astfel de istorii aflat în sala *Timp* de la Muzeul Țăranului Român, alături de o ie cusută cu fir de argint datând din secolul al XIX-lea: *„Această cămașă a fost cusută de Păuna din Novaci, Gorj. În 1868, Coralia I Slăvescu, fiica boierului Mihalache Radoșeanu, a purtat-o când Regele Carol I a venit în satul Bengești. În 1912, cămașa a fost expusă la Expoziția de Artă Națională de unde Principesa Maria, viitoarea regină, a vrut să o cumpere. Coralia Slăvescu nu avea însă cămașă de vândut! Liana Bogdan, nepoata ei, a donat în 1999 cămașa muzeului nostru"*. În treacăt menționez faptul că o altă poveste, întreagă de această dată, va fi expusă într-una din noile săli dedicate muncii, care se vor deschide în decembrie. Ea însoțește un atelier de fierar

https://biblioteca-digitala.ro

român din Bran. Noutatea constă în încercarea de a aborda acest gen de relatări în cadrul unui proiect de cercetare de sine stătător, de cercetare ştiinţifică, adică încercarea de a susţine şi teoretic un astfel de demers.

Din punctul de vedere al etnologiei şi al antropologiei, nu există nimic din ceea ce ţine de cultură care să se sustragă transmiterii. Se transmit obiecte, idei, valori, simboluri. Nu numai obiectele se supun mecanismelor transmiterii, ci şi istoriile care gravitează în jurul lor, pe care le provoacă sau care le sunt atribuite. E locul să menţionez că acest proiect de cercetare va privilegia relatările legate de obiecte transmise prin moştenire şi succesiune din generaţie în generaţie (nu neapărat în sens juridic sau pe principiul eredităţii), dar nu se va limita numai la acestea. Obiectul care „circulă" capătă sensuri şi funcţii noi, „codifică memoria" şi stimulează construirea unor istorii (în acest sens trimitem la studiul Barbarei Kirshenblatt-Gimblett, *Objects of Memory: Material Culture as Life Review*, în *Folk Groups and Folklore Genres. A Reader*, Logan, Utah, USUP, p. 329–338). Modul în care un obiect transmis se încarcă de sens, prin intermediul unei istorisiri transmise o dată cu el pe cale orală şi îmbogăţită pe măsură ce numărul proprietarilor lui creşte, îi conferă valoare ca martor al vieţii unor persoane reprezentative pentru grupul/comunitatea din care fac parte. Invers, analiza istorisirilor generate de obiecte poate lumina înţelegerea modului în care obiectele devin stimulentul sau pretextul pentru un „discurs despre sine" (am preluat expresia folosită de J. Baudrillard în *Sistemul obiectelor*) al unui individ, al unei familii sau al unei comunităţi. Un discurs cu valoare culturală, preţios pentru etnolog.

The Stories of the Objects Gathered in Collections – Patrimony "Objects"?

(Abstract)

A museum is not only a collection of inert objects. In order to regain a part of their life, the author tells the story of the objects stored in the Museum of Romanian Peasant.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

COORDONATE FOLCLORICE ALE LECTURII COLECTIVE ÎN MEDIILE TRADIŢIONALE

LAURA JIGA
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Numeroasele teme şi motive aparţinătoare, în egală măsură, fondului cultural de factură livrescă şi fondului cultural de factură orală atestă caracterul flexibil al „graniţelor" între scriere şi oralitate, implicit între categoriile sociale şi culturale care le-au produs şi manipulat. Totuşi, prejudecata absenţei totale a cărţilor şi a scrisului în societatea tradiţională românească de până la mijlocul/sfârşitul secolului al XIX-lea, considerată în mod preponderent şi uniform analfabetă, de unde, prin conexiune imediată, total lipsită de acces la cultura scrisă, este încă suficient de puternică în rândul etnologilor. Prin comunicarea de faţă încercăm să ne alăturăm celor câteva voci ale căror cercetări se situează împotriva acestei prejudecăţi[1].

Întrucât gradul ridicat de analfabetism reprezenta într-adevăr o realitate pentru perioada de care ne vom ocupa, în cele ce urmează ne va preocupa chestiunea căilor de acces ale literaturii scrise în mediile comunităţilor tradiţionale româneşti, rurale şi/sau urbane, laice şi/sau religioase. Discuţia pe care o propunem va avea în vedere îndeosebi categoria cărţilor populare, cu subiect laic şi religios, obiecte culturale profund implicate în ceea ce istoricii au numit *cultură comună*, liant între categoriile sociale, economice şi culturale.

Cartea era transportată pe itinerarii care acopereau arii relativ largi de difuzare, în desagii colportorilor ambulanţi, călugări traducători, copişti sau, pur şi simplu, negustori care îşi desfăceau marfa la iarmaroace, hramuri etc. Ion Heliade Rădulescu remarca prezenţa cărţilor în mediile pastorale (pe care ne-am obişnuit să le considerăm printre cele mai „arhaice" şi, în mod pripit, atemporale, sustrase dinamicilor culturale şi izolate de orice forme ale culturii scrise), precum şi rolul lor în asigurarea fluxului de circulaţie a cărţilor. „Într-o vară citii cu ei împreună *Poarta pocăinţei*, *Epistolia ce a căzut din cer*, *Viaţa Sfântului Alexie, onul lui*

[1] În ceea ce priveşte domeniul etnologiei, dorim să menţionăm, în mod special, cercetările Sabinei Ispas, *Cărţile populare ale românilor şi naraţiunea folclorică*, în „Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectologice", Bucureşti, 1980, p. 267–278; Idem, *Ciclul narativ despre regele Solomon în literatura română*, în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «Constantin Brăiloiu»", serie nouă, tom. 3/1992. Pentru problema pe care o abordăm aici, v. Lucia Ofrim, *„După cum veţi asculta..." Aspecte etnologice ale lecturii cu voce tare*, în „Analele Universităţii Bucureşti". Limba şi literatura română, anul XLVI, 1997, p. 43–53.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 147–152

https://biblioteca-digitala.ro

Dumnezeu, scrisă de mână, *Viaţa părintelui Macarie, Avestiţa, fata Satanei, Pogorârea Maicei Domnului la iad* şi alte vieţi ale sfinţilor. Mai pe urmă veni din Braşov acestor păstori şi *Istoria lui Arghir*[2]. Cartea era cumpărată individual – spre a fi citită de către ştiutorii de carte –, ori donată – în sistemul schimbului de daruri al pomenii –, de către o familie sau de către întreaga comunitate, fie de la aceşti negustori, fie prin comenzi adresate copiştilor ţinuţi cu masă şi casă de către beneficiar(i) pe toată durata procesului de copiere.

Raritatea cărţilor, dificultatea şi costul ridicat de obţinere a cărţii, dar şi statutul ei special acordat de indivizii comunităţilor tradiţionale făceau din carte un obiect de preţ, păstrat adesea în spaţiul sacru al casei, lângă icoane şi lăsat moştenire urmaşilor[3]. Circulaţia cărţii se producea, aşadar, orizontal şi vertical, din generaţii în generaţii, încadrându-se circuitului tradiţional al informaţiei culturale.

Să vedem cum ajungea **conţinutul** cărţii în circuitul oral de informare. În primul rând este vorba despre un acces mediat, realizat prin intervenţia mai multor tipuri de limbaje.

Imaginea nu necesita alfabetizare. Medierea limbajului figurativ, exercitată preponderent şi în mod programatic în ceea ce priveşte educarea religioasă şi constituirea unui orizont mental al oamenilor, privitori ai scenelor zugrăvite pe pereţii bisericilor şi ascultători ai explicaţiilor picturilor, a premers perioada traducerilor de carte (iniţial religioasă) în limba română. Începând cu secolul al XVI-lea (primele traduceri păstrate de texte integrabile categoriei cărţilor populare, legate în *Codex Sturdzanus*), între imaginile pictate în icoane, pe pereţii bisericilor sau/şi desenate pe filele manuscrise, gravate în ediţiile tipărite, pe de o parte, şi literatura populară scrisă, laică sau religioasă, canonică sau apocrifă, pe de altă parte, s-au stabilit relaţii interesante pe care le-am putea numi de intertextualitate, dar asupra cărora nu este locul să insistăm. „Citirea" cărţilor prin povestirea imaginilor este o practică încă vie în mediile tradiţionale, pe care am întâlnit-o pe teren în mai multe rânduri.

Un caz aparte, prin care se poate urmări relaţia intimă a cărţilor culturii comune cu mediile receptoare, îl reprezintă practica lecturii publice. Rolul ei se evidenţiază, îndeobşte, pentru a explica accesul mediilor analfabete la conţinutul textelor scrise.

„Studiile istorico-literare scot în evidenţă fenomenul lecturii publice, deci orale, până în plin Ev Mediu"[4]. Aceasta presupune o cultură a scrisului în medii analfabete. Imaginând cadrul unei lecturi în comun, Roger Chartier o „descria",

[2] Ion Heliade Rădulescu, *Dispoziţiile şi încercările mele de poezie*, text republicat în vol. *Zburătorul*, ediţie îngrijită, postfaţă, tabel cronologic, referinţe critice de Teodor Vârgolici, Bucureşti, Editura 100+1 GRAMAR, 2002, p. 92–93.

[3] Menţionăm, în acest sens, capitolul *Scrisul, cartea şi comunitatea tradiţională* al lucrării în întregime extrem de interesante şi de amănunţite a istoricului Alexandru Ofrim, *Cheia şi psaltirea. Imaginarul cărţii în cultura tradiţională românească*, cu un cuvânt înainte de Irina Nicolau, Piteşti, Editura Paralela 45, 2001.

[4] Adrian Marino, *Bibliografia ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, vol. 5, 1997, p. 52.

https://biblioteca-digitala.ro

pentru secolul al XVIII-lea, în Franța: „În lungile seri de iarnă, cineva va citi, timp de jumătate de ceas, celor din casă adunați laolaltă, vreo viață de sfânt sau un capitol din Biblie"[5]. Cărțile s-ar fi citit, prin urmare, în șezători sau în cadru familiar.

În ceea ce privește cultura română, îndemnurile și însemnările marginale de pe manuscrise atestă practica ascultării textelor, începând încă din secolul al XVII-lea; pe manuscrisul unui copist din Moldova, sec al XVIII-lea, găsim: „într-a cui mână va intra această carte să o iubească și să **cetească între oameni**...." (Velculescu, 1984: 70)[6]. Despre citirea cărților populare, avem consemnarea logofătului Matei Voileanu care notează pe un manuscris al *Pildelor filosofești*, din 1760, că „avea obiceiul să citească cu glas tare cele scrise de mâna lui țăranilor adunați pe prispa casei, în zilele de sărbătoare"[7]. La începutul secolului următor, Ion Heliade Rădulescu își amintea cum erau citite cu glas tare cărți populare în fața mulțimii de oameni care asculta cu atenție[8]. Exemplele se înmulțesc pe măsură ce ne apropiem de începutul secolului al XX-lea, ceea ce atestă o continuitate și o nevoie a practicării lecturii publice. O dată cu intensificarea procesului de alfabetizare a populației României și în conformitate cu transformările sociale care au dus la modificarea modalităților de petrecere a timpului în comun, lectura cu glas tare iese din uz (nu ne referim la saloane sau cenacluri literare, unde este vorba despre o activitate articulată pe coordonate diferite).

Lectura colectivă presupunea, așadar, comunicarea **interactivă** a unui mesaj **formalizat,** adresat unui **auditoriu**, de către un performer specializat, într-un **spațiu și timp specific** (în timpul liber al sărbătorilor, la șezători etc.). Prin acestea o vom asimila, desigur până la un anumit nivel de detalii, actului performării folclorice a genurilor de ascultare, considerând-o nu un simplu canal de transmitere a textelor scrise, ci și un constituent a ceea ce numim spațiul literar hibrid, interferență a literaturii populare cu folclorul, manifestată deopotrivă din punct de vedere semnificativ, din punctul de vedere al mecanismelor de creație și transmitere și din punctul de vedere al regimului de funcționare, definit prin caracter colectiv, anonim, variabil, procesual, sincretic. Alături de repertoriul tematic și de structura textelor literaturii populare scrise, familiarizarea ascultătorilor cu modalitatea de transmitere a mesajului prin lectură colectivă – performare de tip folcloric – a contribuit la creșterea receptivității auditoriului față de însuși conținutul textului scris. Orizontul de așteptare era, în felul acesta, de două ori împlinit.

Avem, din nefericire, foarte puține descrieri ale acestui eveniment, iar, în cazul în care apar, au caracter mai degrabă sugestiv. Datele puține cu care putem

[5] *Ibidem*, p. 257.

[6] Cătălina Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, București, Editura Minerva, 1984, p. 70.

[7] Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII (1700–1821)*, București, Editura pentru Literatură, 1986, p. 51.

[8] Ion Heliade Rădulescu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

opera nu ne permit analiza profundă a relației lectură în comun – performare folclorică. Nu știm în ce consta sincretismul între limbajele verbal și gestual, caracteristică a povestitului folcloric, prin care cititorul cu glas tare își construia performarea. Nu știm care erau și cum se manifestau intervențiile auditoriului. În sensul acesta, există consemnarea, relativ recentă, a participării afective a ascultătorilor, cărora lectura „caldă" (termen confuz folosit de către Ion Cazan) a *Alexăndriei*, realizată de către Gheorghe Fodoroș, țăran de 77 de ani din Drăguș, stârnea „de multe ori [...] emoții până la lacrimi"[9]. Nu știm cum anume se desfășura procesul „citirii" propriu-zise. Era un act de redare fidelă a versiunii scrise sau, așa cum copistul de manuscrise de multe ori repovestea, de fapt, textul original, cititorul repovestea, scădea sau adăuga câte ceva pasajelor scrise? Cu alte cuvinte, nu știm în ce măsură citirea cu glas tare, în fața unui auditoriu, avea calitatea actului creator de variantă, esențial în cazul performării folclorice. Presupunând, în lipsă de documente, fidelitatea față de modelul scris, lectorul nu transforma spontan substanța internă a textului, căruia, prin citire, nu îi crea versiuni. Însă, schimbări de ton, pauze și alte forme metaverbale de exprimare, influențate de trăirile subiective ale cititorului sau produse sub constrângerea semnalelor venite dinspre auditoriu, ne îndeamnă să presupunem un caracter variabil al **performării** lecturii colective.

Reconstruirea textului, caracteristică performării folclorice, nu se produce în timpul citirii, ci reprezintă pasul următor, al preluării textului și introducerii lui în circuit oral prin memorare și repovestire. Așa cum, în cazul creației folclorice, fiecare performare se constituie în model pentru performarea ulterioară, de data aceasta textul scris va reprezenta primul model al versiunilor orale ale textului. O informație foarte interesantă atestă circulația orală a *Alexăndriei* (versiune slavonă) în medii monahale[10], încă în secolul al XV-lea. *Proloagele*, la rândul lor, erau învățate pe de rost, inițial tot în medii monahale. Povestirea textelor sau, conform lui I.C. Chițimia și Dan Simonescu[11], a fragmentelor acestora, este atestată și în mediile laice. Din ediția din 1799 a romanului popular *Bertoldo și Bertoldino*, tipărit la Sibiu, aflăm că: „... toți, cariî știu ceti, cu dédinsul cetesc viîața acestui Bertoldo, pruncii îl știu maî de rost: doicile și femeile céle de casă povestesc celor ce nu pot ceti, și ceî ce nu l-au cetit, din auzul altora învață multe pilde și învățături ale acestui om minunat și le țin minte"[12]. În jurul anului 1800, Blaga Petru din

[9] Ion Cazan, *Literatura populară*, în vol. *Drăguș. Un sat din Țara Oltului (Făgăraș). Manifestări spirituale*, București, 1947, p. 4.

[10] Mihai Moraru, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997, p. 54.

[11] I.C. Chițimia și Dan Simonescu au susținut ca unică posibilitate de transmitere orală a cărților populare transmiterea fragmentară, episoade ale cărților sau rezumate ale acestora, în *Cărțile populare în literatura românească*, București, Editura pentru Literatură, 1963, p. XVI.

[12] Ioan Bianu, Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche*, tomul II, 1716–1808, București, Ediținea Academiei Române, 1910, p. 411.

https://biblioteca-digitala.ro

Chistag, Țara Crișurilor, a scris pe un manuscris al *Cărții de înțelepciune*, copiat în 1682, că a citit-o „tătă, din doscă în doscă [...], să o știe spune înaintea cinstitului norod"[13]. La începutul secolului al XX-lea, o femeia din Drăguș spunea despre *Alexăndria*: „Am spus-o demult, o cetit-o un om în casă la noi, ș'apăi am furat-o așa..., da **n'o știu bg'ine ca'n carte**"[14]. Povestirea cărților, integrală sau parțială, este o altă cale de penetrare a informației scrise în medii neștiutoare de carte. În cazul acesta, balanța dintre scriere și oralitate se înclină înspre cel de-al doilea taler.

Începând cu secolul al XVIII-lea, când scrisul devine o meserie și un mijloc de subzistență, numărul copiștilor, legătorilor și tipografilor cu proveniență rurală crește, ceea ce deschide posibilitatea prin care ei înșiși să fi fost „actanți" principali ai lecturii publice. Cititorul de slove, a cărui abilitate îi conferea un prestigiu aparte într-o comunitate preponderent analfabetă, dar modelată de o religie a Cărții, avea rolul de centru coagulant al adunării.

Nu știm sub presiunea căror impulsuri, interioare sau exterioare, cititorul oferea tipul acesta de lectură. Modul de viață tradițional presupunea ocazii de petrecere în comun a timpului, sărbătoresc sau nu. Putem bănui că în asemenea condiții, un cititor solitar, retras în singurătatea lecturii, trezea suspiciuni, înlăturate în cazul în care practicarea lecturii se desfășura „împreună". Însă, nu putem înlătura *a priori* un posibil impuls interior al cititorului care, aflat încă sub influența oralității, să fi simțit nevoia de a auzi ceea ce citește, de a se auzi citind. Nu putem înlătura nici pura curiozitate a oamenilor asociată prestigiului social (și economic) al „știutorului de slove". Cu statut de simple presupoziții, putem subordona practica lecturii publice unor necesități de ordin educativ, ideologic, poate chiar propagandistic, toate constituite în intervenții externe asupra mediilor rurale. Funcțiile performării folclorice a genurilor de ascultare – de informare, de evocare, de invocare, de divertisment, catarhică, și, în anumite situații, o funcție rituală etc. – ale căror ponderi diferă în funcție de categoria folclorică performată și de contextul de performare, se regăsesc în cazul lecturii colective a cărților populare. În cultura tradițională românească, actul povestitului era investit cu valoare sacră, în anumite condiții și sub anumite restricții de natură rituală, cu finalitate apotropaică, de exorcizare, de dobândire a unor însușiri miraculoase. „Unde se povestește în casă, acolo e Dumnezeu. Ori plătești un sărindar la biserică, ori spui o poveste, e tot una"[15]. „Celui ce spune poveșți îi iartă Dumnezeu păcatele"[16]. Povestitul este integrat, așadar, instituției consacrate a pomenii. Ne întrebăm asupra

[13] Florian Dudaș, *Manuscrise românești medievale din Crișana*, Timișoara, Editura Facla, 1986, p. 169.

[14] Ion Cazan, *op. cit.*, p. 6.

[15] Elena Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român, adunate și așezate în ordine mitologică de...*, Cernăuți, 1903, p. 1241.

[16] Pentru această problemă, v. Ion Cuceu, *Asupra funcțiilor rituale ale povestitului*, în „Anuarul de Folclor", I, Cluj-Napoca, 1980, p. 66–78.

https://biblioteca-digitala.ro

posibilității de transfer a acestor funcții asupra lecturii cu voce tare. Pentru dobândirea unui miel năzdrăvan, sau chiar a unui fiu năzdrăvan, era necesară rostirea repetată, în condiții temporale bine precizate, a aceleiași narațiuni, care, în Maramureș, era *Povestea Maicii Domnului*[17], legendă hagiografică de proveniență livrescă, pătrunsă în repertoriul narativ al comunității prin medierea imaginilor figurative și, foarte posibil, prin lectură colectivă. Printr-un proces de conlucrare a elementelor de semnificație, de statut și de performare a textului scris, acesta devine liant între registrul magic și cel religios, dar și între lectura colectivă și performarea folclorică.

Pe de altă parte, receptarea, cu siguranță, asculta de legile oralității. Pentru ascultători, textul nu era obiect vizual, așa cum îl interiorizăm noi, astăzi, ci „obiect auditiv, prin urmare fluid și mobil"[18], străin, așadar, percepției mentale lineare induse de scris, deschis percepției suprapuse specifice povestitului oral sincretic.

Problematica ridicată de practica lecturii publice este mult mai vastă și mai generoasă decât aspectele punctate de noi, dintre care fiecare se pretează la aprofundări pe care, din lipsă de spațiu, nu ni le-am permis. Credem, însă, și acesta a fost impulsul din subsidiar al demersului nostru, că abordarea folcloristică a unei chestiuni istoriografice lărgește câmpul de abordare a unei culturi a cărții în medii analfabete sau semianalfabete, față de care nu ne putem apropia decât dacă înțelegem că „accesul la textul scris [nu] este pretutindeni și întotdeauna o lectură individuală, tăcută, solitară, care presupune neapărat alfabetizare"[19].

Folkloric Coordinates of "Aloud Reading" within Traditional Milieus

(Abstract)

The goal of this paper is to stay, together with a few other voices, against the prejudice which asserts the autonomy of traditional societies regarding the relation with the book and the writing. The author analyses the coordinates on which the so called *aloud lecture* is similar with the oral performance of narratives.

[17] *Ibidem*, p. 70.

[18] Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, București, Editura Univers, 1983, p. 68.

[19] Roger Chartier, *Lecturi și cititori în Franța vechiului regim*, traducere din limba franceză de Maria Carpov, București, Editura Meridiane, 1997, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro

COMPORTAMENTUL ETNOCULTURAL URBAN ÎN MEDIILE SOCIOPROFESIONALE

CRISTINA GAFU
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Spaţiul urban se configurează prin intermediul celor două dimensiuni fundamentale: socioculturalul, cu referire la formele şi raporturile sociale, şi etnoculturalul, vizând componenta psihosociologică intramedii, relaţiile de familie şi parentale, grupările pe cartiere şi rezidenţă, formele de asociere particulară, formele de sociabilitate – grupările comunitare (pe vârstă, pe categorie profesională, confesională, organizaţională, instituţională).

Coordonata etnoculturală se exprimă la nivelul unei prime componente, „în formele populare originare ale tradiţiei, solidarităţii şi identităţii (aşa cum apar ele filtrate de mediile urbane diferenţiatoare), iar în actualitate, în formele vieţii comunitare apte să gesteze o tradiţie, solidaritate şi identitate genuine, informale, spontane, cu manifestări existenţiale şi expresii neofolclorice inedite, originale"[1].

Profilul etnocultural se defineşte ca un complex de comportamente ce poartă marca unor medii diferenţiatoare şi care reflectă evoluţiile nestandardizate ale procesului urbanizării unor grupuri de provenienţă foarte diferită.

În contextul regionalizării spaţiului urban se manifestă dispoziţia indivizilor de a se asocia liber şi de a comunica fără reţinere, coeziunea fiind asigurată de atracţia între membrii grupului, frecvenţa şi sinceritatea comunicării informale.

Palierul formal al situării în spaţiul social îi conferă individului o diversitate de roluri şi statute care au funcţia de a-i ordona comportamentul în viaţa socială normată (comportamentele diferenţiindu-se potrivit poziţiilor, funcţiilor, locurilor ocupate în anumite structuri şi situaţii sociale).

Informalul urban, rezultat al interacţiunii indivizilor în grupuri informale, comunionale, evidenţiază recrudescenţa conversaţionalului spontan, a necesităţii confesării orale, a schimbului de opinii individuale care vizează complexitatea raportărilor intelectiv-afective la aspectele spaţiului urban (tehnologii, instituţii, personalităţi, relaţii, valori / nonvalori, evenimente economice, politice, sociale juridice, culturale).

Componenţa conduitelor colective informale, difuze, sincretic-populare, este circumscrisă microgrupurilor informale, care se afirmă atât în perimetrul familial al

[1] H. Culea, Nicoleta Coatu, *Etnologia oraşului – consideraţii etnosociologice (un program de cercetare etnologică a urbanului)*, (I), în REF, tom. 36, 1991, nr. 5–6, p. 214.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 153–162

https://biblioteca-digitala.ro

grupului de rudenie, cât şi în interiorul grupurilor formale (profesionale, politice etc.) prin raporturi de amiciţie la locul de muncă sau în alte tipuri de structuri oficiale: „Trăirea în informal, ca o contrapondere la tipul de comportament oficial, impus de normele instituţionale, trece dincolo de graniţele formalului, relevând mai larg, la toate nivelurile existenţei, nevoia de sociabilitate şi de implicare emoţională, interumană, nevoia generală de celălalt şi impulsul uman de a merge în întâmpinarea celuilalt, cu efecte de atenuare a diferitelor forme de disconfort psihic"[2].

În interiorul colectivelor de muncă sau profesionale, caracterizate de coeziune, bazate pe atitudini continue şi active, se dezvoltă condiţii favorabile iniţierii unor medii comunitare (apar obiceiuri, tradiţii legate de sărbătorirea unor evenimente din viaţa individului: zilele de aniversare, căsătoria, naşterea copiilor, întâlnirea breslei pe generaţii etc.).

Tipul de folcloricitate urbană manifestată în interiorul acestor ipostazieri ale comunitarului există în corelaţie cu o serie de factori ce ţin de interdependenţa, intercondiţionările dintre grupurile informale (un individ poate fi integrat, simultan, mai multor grupuri comunionale, cu mărci culturale proprii; el este membru al grupului primar familial, poate face parte dintr-un grup comunional cu caracter confesional, poate fi activ într-un grup de prieteni apropiaţi, poate aparţine unui mediu de origine sau ocazional, se poate alătura unui microgrup informal de loisir etc.).

Mentalităţile urbane depistate la nivelul formelor comunitarului se exprimă în eşantioane ale expresiilor morfologice, de la naraţiuni bine conturate, cizelate, consolidate prin transmitere orală repetată, până la forme mai puţin stereotipate, mai proteice şi difuze, stiluri de viaţă, mostre de vorbire curente (care reflectă, de exemplu, opiniile referitoare la auto- sau heteropercepţie). Cele mai prolifice surse ale apariţiei acestor tipuri de manifestări par a fi mediile socioprofesionale, în interiorul cărora grupurile informale capătă coeziune şi persistenţă (prin desfăşurarea unei activităţi comune şi continue şi o forţă de muncă stabilă). Mediile socioprofesionale generează configurări specifice atât pentru grupurile informale evidente, cât şi pentru cele complementare[3], făcând posibilă iniţierea de nuclee ale

[2] Nicoleta Coatu, *Comportament urban şi relevanţă etnologică*, Colocviile Centrului Naţional al Creaţiei Populare, Ediţia a VI-a, Centrul de Cultură „I.C. Brătianu", 24–26 septembrie 1999, *Cultura pupulară actuală – valenţe şi interferenţe urbane.*

[3] În demersul său de a clarifica aspecte fundamentale ale memoriei colective, Sanda Golopenţia propune introducerea unor noi concepte: grupuri evidente / grupuri complementare; memorie patentă / memorie latentă: „Etnologul care [...] încearcă să pătrundă tainele memoriei familiale, economice, sociale sau religioase nu face altceva decât să oglindească într-un mod mai sistematic şi mai continuu configuraţia grupurilor pe care comunitatea i le propune, pe care ea le percepe, căci acestea se exhibă şi confirmă mutual, şi despre care informatorii vorbesc deschis în cursul anchetei. Vom numi aceste grupuri – familia, vecinătatea, parohia, sectele, elita locală, grupul zilierilor fără pământ, ansamblul locuitorilor – grupuri evidente. Există, pentru fiecare dintre ele, un ansamblu de manifestări caracteristice care îl fac vizibil pentru celelalte grupuri şi care reprezintă tot atâtea repere, nu numai pentru memoria colectivă a membrilor săi, ci şi pentru cea a grupurilor complementare..." (Sanda Golopenţia, *Intermemoria. Studii de pragmatică şi antropologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001).

https://biblioteca-digitala.ro

povestirilor contemporane şi, în acelaşi timp, structurarea unui model recurent care, în procesul transmiterii orale, se poate şlefui şi consolida. Analiza naraţiunilor contemporane specifice mediilor socioprofesionale pot evidenţia, astfel, aspecte ale dimensiunii etnoculturale (intrinsecă memoriei colective a grupurilor informale ce performează aceste naraţiuni). Dinamica acestui tip de naraţiune în contemporaneitate se datorează unui complex de factori care au permis adaptarea la specificul cadrului sociocultural al societăţii moderne, la mentalitatea individului şi grupului integrat acesteia. Mutaţiile survenite în procesul convertirii unei categorii tradiţionale într-una contemporană vizează atât aspectele formale, cât şi cele referitoare la contextul performării şi receptării, la modificarea funcţiilor şi fixarea cadrului referenţial. Generarea discursului narativ, ca rezultat al transformării (ce stă la baza povestirii), implicând acţiuni, întâmplări, evenimente care angrenează şi modelează personaje, presupune edificarea unui sistem alcătuit din mai multe straturi aflate într-o interdependenţă funcţională.

Plasarea discursului narativ în perspectiva comunicaţională implică relaţia fundamentală narator (emiţător) – auditoriu (receptor).

Una dintre mărcile povestirii contemporane este legată de nararea unui singur episod (naraţiune uniepisodică) al cărui cadru referenţial selectează o întâmplare concretă sau reală sau dată ca reală. Contextul performării şi al receptării reprezintă o premisă a decodării componentei semantice. Mutaţiile funcţionale specifice categoriilor narative contemporane implică modalităţi noi de selectare şi ordonare a datelor realului, în concordanţă cu modelele culturale ale grupului şi, implicit, ale individului. O sursă productivă pentru naratori sunt acele evenimente, întâmplări legate de plănuirea, construirea, punerea în aplicare a unei farse, pe de o parte, sau de experimentarea acesteia, pe de altă parte: „I consider practical jokes to be part of a large class of expressive routines of victimization, playful deceits that include put-ons, tall tales, catch routines, hoaxes, and so on [...]. These are enactements of playful deceit in which one party or team (to be called *trickster*) intentionally manipulates features of a situation in such a way as to induce another person or persons (to be called *victim* or *dupe*) to have a false or misleading sense of what is going on and so to behave in a way that brings about discomfiture (confusion, embarrassment, etc.) in the victim"[4].

În analiza corpusului de naraţiuni am urmărit relaţia dintre naraţiuni şi evenimentele pe care le relatează, luând în considerare o serie de factori intrinseci şi extrinseci: contextul social, tipul de mentalitate la nivelul grupului informal, dimensiuni ale relaţiei narator–personaj, ordonarea şi structurarea informaţiei, evidenţierea punctului de vedere în naraţiune etc.

Conform schemei generale, naraţiunile sunt uniepisodice, pornind de la un referent concret, o întâmplare adevărată sau relatată ca fiind adevărată.

Specificitatea acestei povestiri derivă din dubla circumscriere: întâmplarea se petrece în spaţiul urban, într-un mediu socioprofesional şi reflectă comportamentul

[4] Richard Bauman, *Story, performance and event*, Cambridge University Press, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro

etnocultural al oraşului. Circulaţia orală a naraţiunilor se produce, în primul rând, la nivelul grupurilor informale profesionale care împărtăşesc acelaşi tip de experienţă. Textele pun în evidenţă manifestarea spiritului comunitar în interiorul grupurilor în care se performează aceste naraţiuni şi formarea unui comportament etnocultural fundamentat pe un sistem de valori. O serie întreagă de povestiri se dezvoltă în jurul tradiţiei iniţierii noului intrat într-un grup profesional prin intermediul unei farse. Valenţele funcţionale de iniţiere şi integrare atribuite farsei capătă statut dominant, manifest în mediile de povestit ale grupurilor informale socioprofesionale (funcţia formativ-integrativă devenind predominantă). Indiferent de variantele evenimentului narat şi de formele pe care le îmbracă[5], modelul morfologic al farsei actualizează două tipuri de bază la nivelul rolurilor: agentul iniţiator (farsorul) şi victima. Rolul de auditor poate reveni, la acest nivel al analizei, atât acelor componenţi ai grupului în care farsa este iniţiată şi a căror participare efectivă la derularea acesteia este ratificată (complicii agentului iniţiator, care au acces la toată informaţia în egală măsură cu acesta, beneficiarii, destinatarii), cât şi acelora care reprezintă publicul pasiv. Agentul iniţiator, farsorul (engl. *trickster*), ocupă nu numai locul central în punerea în scenă a farsei, ci şi poziţia cea mai privilegiată dintre toţi participanţii activi la scenariu. El este acela care îşi asumă sarcina născocirii, inventării păcălelii, glumei, a manipulării intenţionate a situaţiilor şi contextelor, în aşa fel încât să inducă unei alte persoane un sens fals asupra a ceva ce se va întâmpla. De aceea este singurul care are acces absolut şi total la întreaga desfăşurare a evenimentelor, inclusiv cele din fundal, din culise. Aşadar este şi cel care revendică administrarea informaţiei. Postura de iniţiator al farsei nu se suprapune cu necesitate peste aceea de *leader* al grupului în care aceasta este iniţiată. În cele mai multe naraţiuni analizate (din corpusul de texte selectate), poziţia/condiţia de *leader* a farsorului derivă de la statutul dobândit al acestuia (şef de echipă, şef mecanic, maistru), statut care implică atât experienţa profesională, cât şi o bună cunoaştere a tradiţiei grupului. Există însă naraţiuni care demonstrează că nu statutul din plan social asigură poziţia de *leader*, aceasta putând fi preluată de un simplu muncitor care, însă, a trecut de faza de iniţiere. Desigur, leaderul grupului este selectat, de cele mai multe ori, şi în funcţie de criteriul componentei, al inventivităţii şi capacităţii sale de a manevra situaţiile în sensul descoperirii unor noi prilejuri/ocazii de construire a unei farse, calităţi percepute şi recunoscute ca atare de grup. Rolurile se pot însă inversa şi leaderul grupului poate deveni victima unei farse realizate de ceilalţi membri. Victima este, de obicei, actantul, care are cel mai limitat acces la informaţie; el poate beneficia în final atât de experienţa câştigată, cât şi de starea de relaxare şi bună dispoziţie care se instalează după primele efecte (jenă, disconfort, supărare dispar). Chiar relatarea după un anumit timp, uneori repetată a farsei, este de natură să stârnească hazul celor cărora le este performată).

[5] Corpusul bogat de texte al lucrării Corneliei Călin Bodea oferă o multitudine de variante ale practicării farsei, în funcţie de specificul mediului profesional din care au fost culese (Cornelia Călin Bodea, *Din legendele şi tradiţiile Dunării*, Bucureşti, Editura „SAS", 1995).

https://biblioteca-digitala.ro

Farsa are, însă, o semnificație mult mai profundă: introducerea tânărului în grup prin împărtășirea unei experiențe comune tuturor membrilor (fiecare membru al grupului a trecut prin această fază), facilitarea accesului la același cod mental și comportamental. Deși la nivelul regimului de funcționalitate funcția formativ-integrativă se manifestă predominant, farsele din mediile socioprofesionale asimilează și funcția ludică.

Polifuncționalitatea categoriei narative se manifestă, în acest caz, simultan, și nu succesiv (succesiunea implică o anumită ierarhie); funcția de divertisment nu este în acest caz o funcție subiacentă/latentă.

O altă categorie de farse ce au circulație în mediile socioprofesionale este aceea care dezvoltă nuclee de narațiuni învestite cu funcția de amuzament, divertisment, experimentarea în comun a unei stări de bună dispoziție, funcție dominantă în acest caz. Funcția ludică este aceea care apropie farsa în cea mai mare măsură de joc, așa cum Johan Huizinga definește jocul cu caracter social: „Jocul este o acțiune care se desfășoară înlăuntrul unor anumite limite de loc, de timp și de sens, într-o ordine vizibilă, după reguli acceptate de bunăvoie și în afara sferei utilității sau necesității materiale. Starea de spirit a jocului este cea a distragerii și a extazului, fie sacru, fie doar festiv, indiferent dacă jocul e consacrare sau divertisment. Acțiunea e însoțită de simțăminte de înălțare și de încordare și aduce cu sine voioșie și destindere"[6].

Situarea demersului în sfera gratuității, a comicului[7] pur, fără implicații satirice sau ironizatoare, marchează și diminuarea, uneori chiar renunțarea la factorul *agonal* (bazat pe principiul „prieten–dușman"). Punerea în scenă a unei farse de acest tip activează asemeni jocului nu numai reguli interne la nivelul performării, ci și noțiunea de „fair"[8]. A juca cinstit nu se limitează numai la a nu te sustrage de la respectarea regulilor, ci înseamnă să continui jocul. Până la deconspirarea farsei, cei trei agenți – inițiatorul, victima și participanții (beneficiarii sau publicul aleatoriu) – nu dizolvă relația construită în contextul dramatizării farsei.

Modelul morfologic al acestui tip de narațiune opune, în principal, doi actanți: individul și grupul. Individul, aflat, de obicei, în postura de *outsider* față de un anumit grup informal cu care ajunge în contact întâmplător, este supus unei farse, devenind ținta amuzamentului general. Postura/poziția de agent inițiator revine, de această dată, grupului, care are calitatea de *insider*.

Scenariul general al farsei, în jurul căreia se construiește actul narativ implică succesiunea a cinci secvențe:

1. Orientarea;

2. Punerea în scenă;

[6] Johan Huizinga. *Homo ludens*, București, Editura Humanitas, 2002, p. 209.

[7] „Jocul în sine nu este comic, nici pentru jucători, nici pentru privitori [...] Dacă spunem că farsa și comedia sunt genuri comice, nu le numim astfel datorită acțiunii lor scenice în sine, ci datorită conținutului lor de idei" (*ibidem*, p. 43).

[8] *Ibidem*, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Desfăşurarea/derularea farsei;
4. Dezvăluirea farsei;
5. Evaluarea.

1. Secţiunea de orientare reprezintă una dintre convenţiile care, în cazul povestirilor despre întâmplări personale, marchează activarea uneia dintre condiţiile fundamentale ale funcţionării acestei categorii: teticitatea naraţiunii, a experienţelor narate. Discursul narativ de acest tip implică realitatea, posibilitatea, verosimilitatea întâmplărilor relatate. Această secvenţă consemnează, de obicei, date, informaţii (de tipul datelor biografice, topografice, timpul acţiunii, anul, ziua întâmplării) menite să facă referire în plan extratextual la o lume percepută de către receptor în limitele plauzibilului. Formele deictice/factorii deictici ce contribuie la această percepţie iniţială sunt concentrate într-un grup de propoziţii independente plasate la începutul naraţiunii (acestea lipsesc în anumite texte). Corelate cu funcţia referenţială, aceste propoziţii orientează ascultătorul în privinţa persoanei, locului, timpului, contextele situaţionale ce urmează a fi exploatate de către agentul iniţiator în vederea punerii în scenă a farsei. Obiectivarea celor trei tipuri ale *deixis*-ului personal, spaţial (local), temporal, care funcţionează la nivel microstructural în secţiunea de orientare, depinde în mare măsură de sursa declarată a relatării, de gradul proximităţii sau spaţierii dintre actant şi povestitor. Analiza textelor selectate a pus în evidenţă existenţa mai multor tipuri de relaţii între naratorul farsei şi actanţii acesteia, relaţii care influenţează administrarea informaţiei, a selecţiei punctului de vedere în naraţiune şi a perspectivei (internă/externă). Într-un tip de povestire autodiegetică, naratorului, care este, în acelaşi timp, protagonistul farsei, îi poate reveni atât rolul de agent iniţiator, cât şi cel de victimă. Focalizarea internă presupune însă o distribuire diferenţiată în funcţie de rolul naratorului în derularea farsei.

Statutul de auditor, martor, complice al naratorului, va ordona structura comunicativă sub forma unei povestiri de tip homodiegetic, relatată la persoana I. O a treia ipostază a naratorului, aceea în care povesteşte farsele în care au fost implicaţi alţi componenţi ai grupului şi care presupune accesul cel mai limitat la informaţie, implică o focalizare externă şi, deci, nararea la persoana a treia (tipul de povestire heterodiegetică).

2. Cea de a doua componentă a modelului morfologic al farsei dezvoltă sectiunea de orientare, oferind imaginea de ansamblu a procesului de fabricare, născocire a farsei. Aici sunt plasate, de obicei, informaţiile din culise, cele la care nu are acces victima sau auditoriul. De aceea, într-o povestire heterodiegetică relatată la persoana a III-a, aspectele legate de punerea în scenă a farsei pot lipsi, pot fi introduse parţial sau se pot prezenta într-o variantă reconstituită de către narator. Acest segment al naraţiunii închide toate acele elemente ce ţin de contextul situaţional, de relaţiile dintre participanţi, de expectaţii, potenţiale condiţii, elemente ce vor fi manipulate de către agentul iniţiator în scopul realizării funcţiei actualizate de punere în scenă a farsei şi performarea povestirii.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Nucleul modelului morfologic al farsei se concentrează în jurul derulării propriu-zise a acesteia şi a efectelor de ordin afectiv asupra victimei şi a reacţiei acesteia.

Acţiunea este transferată din fundal către scena principală, putând fi percepută şi de către auditori, şi de către victimă, prin intermediul unui cod, la a cărui descifrare corectă nu au acces în acest moment decât farsorul şi complicii acestuia. Adoptând acest comportament strategic, naratorul încearcă să restrângă ipotezele, posibilităţile de predicţie, de evaluare corectă a datelor situaţiei, pe care le deţine cel păcălit.

4. Dezvăluirea păcălelii, momentul descifrării codului şi a revelării strategiei construite în culise, devine punctul culminant atât al desfăşurării farsei, cât şi al performării actului narativ care o relatează. În acest moment, transferul de informaţii către toţi participanţii activi şi către auditor este complet.

5. Comentariul evaluativ, care apare la finalul fiecărei povestiri de acest tip, se obiectivează, la nivelul structurii narative, prin intermediul codei. De obicei, aceasta fixează atât eficacitatea farsei, cât şi funcţia povestirii. Administrarea informaţiei şi a punctului de vedere la nivelul celor cinci secţiuni ce compun modelul narativ al farsei se realizează în mod diferit, în funcţie de gradul de implicare a naratorului în farsa propriu-zisă şi, ca atare, şi în povestirea relatată (diferenţieri între povestirea la persoana a III-a, heterodiegetică, şi povestirea la persoana I, homodiegetică). Calitatea naratorului, aceea de protagonist al întâmplării pe care o povesteşte, sau aceea de simplu martor al evenimentelor, influenţează, de asemenea, modalitatea în care sunt distribuite accentele în prezentarea punctului de vedere. Analiza a două tipuri de povestiri homodiegetice (prima categorie fiind reprezentată de povestiri al căror narator este şi iniţiatorul farsei, cea de a doua categorie fiind reprezentată de povestiri al căror narator este martorul evenimentelor expuse), evidenţiază nuanţarea problemei identităţii sau a lipsei de identitate dintre narator şi personaj.

Varianta I (naratorul este iniţiatorul farsei)

Secţiunea de orientare fixează, prin intermediul *deixis*-ului personal (povestirea debutează la persoana I), condiţia verosimilităţii şi autenticităţii întâmplării relatate:

Eram foarte tânără când mi-am luat serviciu şi am nimerit într-un birou cu şeful serviciului, care era foarte sever, şi două funcţionare, şi cu mine trei.

Detaliile biografice sunt susţinute de amănunte ce sugerează timpul acţiunii (în tinereţea informatorului), delimitările spaţiale (o instituţie), precum şi participanţii la evenimentele narate (trei funcţionare şi şeful serviciului).

Punerea în scenă acumulează detalii ce configurează motivaţia realizării farsei, marcând funcţia moralizatoare a acesteia. De asemenea, sunt oferite informaţii referitoare la conceperea şi pregătirea păcălelii:

Nu puteam să ne ridicăm de la birou decât în pauzele de masă, pentru că aveam foarte mult de lucru. În pauza pe care o aveam, mâncam ce aduceam de acasă, din pachetel, şi ne spălam pe mâini, şi să bem aveam o cişmea în curtea instituţiei, câtiva metri mai departe de birou. Aşa că îmi luam săpunul şi paharul şi mergeam la cişmea.

https://biblioteca-digitala.ro

Mă spălam pe mâini, îmi spălam paharul şi beam apă acolo şi mergeam spre birou cu paharul plin cu apă, să am şi mai târziu. Când ajungeam în birou, una dintre colege, de seamă cu mine, că una era mai în vârstă, se furişa prin spatele meu şi îmi bea apa din pahar.

I-am atras atenţia de câteva ori că acelaşi lucru putea să îl facă şi ea, adică să meargă să îşi ia apă, dar ea râdea şi repeta acelaşi lucru.

Într-o zi aveam foarte mult de lucru, era o zi de vară, foarte călduroasă, mi s-a făcut sete! Când să iau paharul cu apă... era gol. Aceeaşi colegă, pe nume Margareta, îl băuse şi a început să râdă.

M-am dus la cişmea, am umplut paharul cu apă şi am venit în birou. Şi, fără să mă vadă ea, am pus o lingură de sare în paharul cu apă.

Naratorul selectează, în prezentarea evenimentelor, acele imagini care pun în evidenţă rolul de iniţiator al farsei, în comparaţie cu acela de victimă (care de altfel este individualizată, prin amănunte precum nume şi vârstă). Expunerea evenimentelor este secundară, prevalând relatarea acelor acţiuni care construiesc prestigiul celui care pune în aplicare farsa.

Secvenţa de text care narează desfăşurarea farsei concentrează detalii legate de reacţiile victimei:

Bucuroasă, când a văzut paharul plin, se scoală de la birou şi, însetată, a băut jumătate din pahar, fără să îşi dea seama că este sărat.

Aceste detalii construiesc momentul în care toţi participanţii la dramatizarea farsei (iniţiatorul, victima şi martorii) sunt implicaţi în mod activ (martorul, care are rolul de a observa şi, mai târziu, de a certifica veridicitatea celor întâmplate, nu este un agent pasiv).

Dezvăluirea păcălelii este, în acelaşi timp, şi punctul culminant al povestirii:

Când şi-a tras sufletul, şi-a dat seama că a fost o farsă...

Atât victima, cât şi martorii sau auditoriul, destinatarii povestirii, au acces în acest moment la informaţiile ce constituie nucleul povestirii.

Comentariul evaluativ fixează ierarhia funcţiilor la nivelul configurării naraţiunii:

... şi, de data aceasta, am râs eu de necazul ei şi în acest fel am lecuit-o.

Funcţia dominantă a farsei, aceea de moralizare, este secondată, în acest caz, de funcţia de divertisment. Actualizarea întâmplărilor prin procesul de construire a naraţiunii inversează poziţiile: funcţia moralizatoare devine funcţie secundară, iar funcţia ludică orientează selectarea şi organizarea datelor la nivelul povestirii.

Varianta a II-a (naratorul este martor al farsei)

Secţiunea de orientare fixează calitatea de martor a naratorului, introducând date privitoare la victimă. Detaliilor referitoare la timp şi spaţiu nu li se mai conferă aceeaşi importanţă:

La întreprinderea la care lucram s-a angajat un jurist nou. Aproape tânăr, dar foarte sociabil şi distrat. Era expeditiv şi foarte activ, de aceea se dezbrăca din mers şi se îmbrăca din mers, adică nu avea şedere, era foarte... când ieşea pe uşă, punea pălăria în cuier, se îmbrăca ieşind pe uşă, paltonul pe mână, servieta cum

https://biblioteca-digitala.ro

putea... Într-o zi a apărut la serviciu cu o pălărie nouă, de tip vânătoresc, cu care s-a şi lăudat de altfel.

Naratorul inserează în special amănunte referitoare la personalitatea victimei (firea distrată a tânărului jurist), pentru că acestea constituie, de fapt, elementele ce stau la baza farsei, dar şi amănuntul, esenţial în derularea evenimentelor, achiziţionarea unei pălării noi.

Punerea în scenă dezvoltă secţiunea de orientare, acumulând date legate de culisele dramatizării farsei:

Colegii din birou, că el lucra şi cu alte servicii, fiind toţi tineri şi puşi pe şotii, s-au gândit să glumească pe seama lui, pe această temă, şi, întrucât preţul pălăriei nu era o problemă prea mare, au pus toţi mână de la mână şi au cumpărat o pălărie identică, însă cu 2–3 numere mai mare.

Această secţiune se concentrează asupra iniţiatorilor farsei, agenţii, care au, în acest moment, acces integral la informaţii. Prin intermediul naratorului, martor al întâmplărilor, publicul dispune, în egală măsură, de oportunitatea cunoaşterii datelor.

Desfăşurarea farsei. Rememorarea secvenţelor narate se realizează ca o consecinţă a activării funcţiei de divertisment. De aceea, comicul situaţiei este nucleul acestei componente:

A doua zi, când s-a dezbrăcat, a pus pălăria în cui şi a plecat cu nişte acte la semnat la conducere, colegii i-au înlocuit pălăria. Când a plecat, tot aşa, s-a îmbrăcat din mers, cu pălăria în mână. A doua zi, când a venit la serviciu, el nu a spus nimic. Dar tot aşa, când a ieşit afară, colegii i-au pus-o pe cealaltă, pe cea normală. După două–trei zile, el şi-a spus problema în birou, spunând că nu înţelege de ce pălăria creşte sau scade, sau capul...

Dezvăluirea farsei. Acesta este nivelul în care transferul de informaţii este realizat integral. Victimei îi este facilitată înţelegerea evenimentelor, fără a se pune accent pe trăirile sau reacţiile victimei:

În cele din urmă, colegii i-au povestit.

Evaluarea marchează funcţia de divertisment a povestirii şi a farsei care a stat la baza acesteia:

... s-a făcut haz, bineînţeles, că a fost ca între colegi şi el s-a făcut cu două pălării, că i-au dat-o şi pe cealaltă. Şi el, prin firea lui, nu se supăra niciodată.

Starea de bună dispoziţie, împărtăşită de toţi participanţii la evenimente, ratifică finalitatea demersului.

Abordarea analizei celor două naraţiuni din perspectiva modalităţilor de administrare şi distribuire a informaţiilor la nivelul dezvoltării celor cinci secţiuni evidenţiază două tipuri de inserare a punctului de vedere: opţiunea pentru reliefarea propriei imagini, a propriilor acţiuni, reacţii şi trăiri, în cazul povestirilor în care statutul de povestitor se suprapune peste acela de iniţiator al farsei (a *self-oriented narrator*) şi selectarea informaţiilor esenţiale pentru obţinerea bunei dispoziţii, în cazul povestirilor al căror narator este martor al evenimentelor relatate: „Other-oriented narrators underplay their personal role in the story to emphasize the

https://biblioteca-digitala.ro

extraordinary nature of things that happen in the tale whereas self-oriented tellers delight in weaving fairly elaborate tales that build upon their own self-images and emphasize their own actions as either humorous or exemplary"[9].

Textele povestirilor contemporane din mediile urbane socioprofesionale sunt introduse în circulație, de obicei, sub forma memoratelor de gradele I şi II, procesul de formalizare, de stabilizare a mărcilor, aflându-se încă în curs.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Bauman, Richard, *Story, performance and event*, Cambridge University Press.
2. Călin Bodea, Cornelia, *Din legendele şi tradiţiile Dunării*, Bucureşti, Editura „SAS", 1995.
3. Culea, Haralambie, Coatu, Nicoleta. *Etnologia oraşului – consideraţii etnosociologice (un program de cercetare etnologică a urbanului)*, (I), în REF, tom. 36, 1991, nr. 5–6.
4. Golopenţia, Sanda, *Intermemoria. Studii de pragmatică şi antropologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
5. Huizinga, Johan, *Homo ludens,* Bucureşti, Editura Humanitas 2002.
6. Ionescu Ruxăndoiu, Liliana, *Conversaţia: structuri şi strategii*, Bucureşti, Editura All Universitar, 1999.
7. Labov, William, Waletzky, Joshua, *Analiza narativă: versiuni orale ale experienţei personale*, în *Poetica americană. Orientări actuale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.
8. Stahl, Sandra, *Personal Experience Stories*, în vol. *Handbook of American Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.

The Urban Ethnocultural Behaviour in Socioprofessional Milieus

(Abstract)

The functional mutations specific to the narrative categories imply new modalities to select and order the reality data in accordance with the cultural models of the group and, implicitly, of the individual.

The dynamics of the narratives built up around the practical jokes occurs, due to a complexity of factors which allowed the accomodation to the sociocultural specific frame of the modern society, to the mentality of the individual and the group integrated inside it. In the analysis of narrative corpus I have followed the relation between the narratives and the events they related, taking into account a series of inner and outer factors: the social context, the type of the mentality on the informal group's level, dimensions of the narrator – character relation, the selection and structure of the information, emphasizing the point of view in the story.

[9] Sandra Stahl, *Personal Experience Stories*, în vol. *Handbook of American Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 270.

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL POPULAR RELIGIOS. RESTITUIRI

MIHAELA NUBERT CHEŢAN
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Teatrul popular românesc a constituit un subiect ce a stat în atenţia unui număr apreciabil de cercetători care au încercat să-i descifreze originile, răspândirea şi caracteristicile desfăşurării dramatice. În continuarea demersurilor începute în secolul al XIX-lea cu T.T. Burada[1] şi D.C. Ollănescu[2], apariţia volumului *Istoria teatrului în România*[3] marchează un moment de sinteză în istoriografia teatrală românească. Beneficiem şi astăzi de pe urma efortului creator al colectivului care a elaborat volumul. Acestui opus i se alătură numeroase studii şi publicaţii care au avut ca subiect de studiu fie teatrul cu subiecte religioase *Irozii,* până la sfârşitul celui de-al doilea război mondial, fie teatrul haiducesc, în ultimele decenii ale secolului al XX-lea. Autorii au menţionat, fără excepţie, existenţa numerelor muzicale în desfăşurarea spectacolului popular, însă cercetările etnomuzicologice nu au cuprins şi acest segment.

Materialul publicat, mai ales cel cules şi stocat în Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu", este destul de generos şi acest lucru a permis o analiză nu numai punctualizată, cât şi contextualizată a caracteristicilor şi configuraţiei repertoriului muzical.

Pe parcursul cercetării au fost urmărite mai multe aspecte legate de: originea pieselor cu identificarea surselor respective, perioada de performare, date privind actanţii şi modalităţile prin care aceştia învaţă, funcţii, recuzită şi costumaţie. În acelaşi timp, investigarea repertoriilor muzicale s-a concentrat asupra definirii configuraţiei, a constantelor şi a variabilelor, a relaţiei text–muzică, a reperelor tipologice şi repartizării geografice a categoriilor muzicale. În acest mod am încercat să obţinem o imagine cât mai reală a teatrului popular religios şi să subliniem, totodată, aderenţa interpreţilor la repertoriu.

Originile teatrului popular

Evidentele rădăcini pe care teatrul popular le regăseşte pe întreg mapamondul în cultura orală tradiţională, deopotrivă în obiceiurile calendaristice şi cele de

[1] T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.
[2] D.C. Ollănescu, *Teatrul la români*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981.
[3] *Istoria teatrului în România*, Bucureşti, Editura Academiei, 1965.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 163–170

https://biblioteca-digitala.ro

trecere, au constituit teme de cercetare care au stat în atenția istoriografiei teatrale și a etnologiei.

Formele de teatru de care ne ocupăm au apărut ca urmare a unei îndelungate evoluții a imaginii teatrale, de la pantomima magică și rituală a dansurilor cu măști. „Descântecele, rituri magice de terapie arhaică, ritualuri de secetă și pomenire a morților, sunt ceremonii populare în care actul de metamorfozare teatrală s-a deplasat de la om la obiect material"[4]. Într-o altă categorie, istoriografii români au inclus *Drăgaica* și *Paparudele*, ca etape intermediare între riturile magice și jocurile cu măști (*turca, uncheșii din priveghi, călucenii* și *cucii*). Elementul dinamic al imaginii teatrale îl reprezintă aici individualizarea respectivului personaj prin intermediul măștii.

O etapă ulterioară este *Călușul*, formă deosebit de complexă ce juxtapune „acțiunea mimetică cu caracter magic cu improvizații dramatice în care apar eroi cunoscuți și preluați din alaiurile țărănești de mascaradă: femeia, popa, turcul"[5], la care se adaugă elemente de virtuozitate coregrafică.

Alaiurile de mascați de toate tipurile dezvoltă imagini teatrale ce sunt inspirate de realitate. Bunăoară, cetele de mascați din alaiul *Caprei* proliferează un nou tip de formă teatrală, și anume improvizația dramatică punctată de interpelările directe ale spectatorilor. Totodată se combină genul mascaradei cu pantomima și se desăvârșește „trecerea de la percepția mistică la cea estetică a fenomenului de artă teatrală [...] prin parodierea eroilor și acțiunilor cu substrat magic conținute în interiorul lor"[6].

Începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea se cristalizează noi forme dramaturgice în care viziunea satirică nu mai reprezintă singura modalitate de expresie. Noul procedeu de susținere a imaginii teatrale este dialogul ce „deschide acum calea unui întreg proces de fixare a creației dramatice în forme constituite. Apare textul dramatic, schema sa generală, care, chiar supusă improvizației, ordonează constant o anumită organicitate a faptelor, o gradare a lor, o închegare a fabulației, o grupare distinctă a personajelor. Prin dialog, în cadrul unei acțiuni dramatice se precizează acum conflictul și se diferențiază personajele... Arta teatrală nu mai este o artă de ritual, ci o artă cu o funcție și o eficiență socială determinate; o artă în care se obiectivează prin cuvânt spiritul de observație, potențialul de emoție artistică, capacitatea satirică a creatorului popular"[7].

Integrate obiceiurilor ce marchează trecerea dintre ani, formele de teatru popular religios se performează în perioada dintre Crăciun și Bobotează. Cu toate că a fost remarcată în mod deosebit funcția socială, ca și cea spectaculară, nu se poate eluda nici funcția augurală inițială, funcție ce astăzi poate apărea oarecum estompată.

[4] *Ibidem*, p. 44.
[5] *Ibidem*, p. 48.
[6] *Ibidem*, p. 76.
[7] *Ibidem*, p. 108.

https://biblioteca-digitala.ro

Teatrul cu subiect religios este cunoscut sub mai multe denumiri în funcție de provinciile istorice ale României: *Irozii, Irodul* (Moldova, Oltenia, Maramureș, sudul Transilvaniei), *Viflaimul* (Transilvania), *Viclei, Vicleim* (Oltenia). Apariția sa nu reprezintă însă un caz singular, ci se integrează unui fenomen mai larg, de circulație europeană.

În contextul evului mediu apusean, teatrul religios a fost executat la început în biserică, mai târziu intrând în circuitul oral. Primele apariții dramatice imaginau scene din *Evanghelie* ce relatează patimile și moartea lui Iisus. Ansamblul imagistic și de simboluri specifice Crăciunului se fixează mult mai târziu. Primul text atestat provine de la Limoges, din secolul al IX-lea. Reprezentarea dramatică a Nașterii Domnului își găsește sorgintea chiar în textul biblic, respectiv *Evanghelia după Luca* și *Evanghelia după Matei*, cele două evanghelii nefiind deloc identice. *Evanghelia după Luca* relatează episodul Nașterii într-o iesle, urmat de cel al păstorilor vizitați de îngerul Domnului care-i îndeamnă să se închine lui Iisus. *Evanghelia după Matei* introduce personajele celor trei magi, dialogul lor cu Irod, închinarea magilor, fuga sfintei familii în Egipt și omorârea pruncilor. Cele două povestiri au fost exploatate diferit, fie separat, fie contopind anumite părți ale celor două evanghelii.

În Europa Occidentală, o dată cu sfârșitul secolului al XIV-lea, Misterele de Paști cad în desuetudine, lăsând locul reprezentațiilor de Crăciun sub forma alaiurilor ce colindă străzile orașelor. Procesul de difuzare uniformă a teatrului religios de Crăciun a condus la apariția unor forme originale în Europa Occidentală, Nordică și Centrală până în secolul al XIX-lea, moment ce marchează dezagregarea obiceiului.

Originea teatrului Irozilor. Opinii și controverse în publicistica românească

Originea teatrului popular religios românesc a constituit un subiect extrem de disputat. Personalități de seamă ale culturii românești, ca Iorga, Kogălniceanu, Gaster, Burada, Ollănescu etc., au propus diferite ipoteze și teorii ce se pot clasifica în funcție de zona geografică de proveniență: teoria autohtonistă, cea apuseană, influența orientală, convergența Orient–Occident.

Adepții teoriei autohtoniste, G. Dem. Teodorescu[8], T. T. Burada[9] și M. Vulpescu[10], plasează originea teatrului *Irozii* în primele decenii ale creștinismului pe teritoriul românesc. Această teorie nu se poate susține de către istoria utilizării limbii române în cadrul liturghiei, proces care nu începe înainte de secolul al XVIII-lea.

[8] G. Dem. Teodorescu, *Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, București, [f. edit.], 1874, p. 47.

[9] T.T. Burada, *op. cit.*, p. 7.

[10] Mihai Vulpescu, *Păpușile. Teatrul țărănesc al Vicleimului*, București, [f. edit.], 1941, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

Gaster[11], Iorga, Cartojan[12] şi Ollănescu[13] sunt exponenţii teoriei occidentaliste potrivit căreia filiera prin care obiceiul a penetrat din vestul Europei ar fi fost populaţia săsească.

Au existat autori ca I. Dămian[14], care au afirmat că singura influenţă viabilă ar fi cea provenită din Orient, şi anume din Bizanţ, cu scopuri propagandistice.

Filiaţia est–vest caută să armonizeze cele două concepţii; în această categorie includem autori ca V. Eftimiu[15], Gh. Adamescu. Există şi o altă categorie de opinii[16] care afirmă juxtapunerea influenţelor apusene peste anumite forme autohtone (I. Masoff, I. Naghiu).

În ciuda acestor opinii contradictorii, marea majoritate a autorilor au fost unanimi în ceea ce priveşte rolul bisericii în structurarea dramei *Irozilor.* Manuscrisul considerat de Burada şi Gaster ca cel mai vechi tip dialogat de *Vicleim* este datat 1821 şi conţine dialogul dintre Irod şi cei trei magi.

Text şi personaje

Textele *Irozilor* nu sunt unitare pe întreg teritoriul României. Nicolae Cartojan a identificat trei tipuri: versiunea munteană, culeasă de G. Dem. Teodorescu, versiunea moldovenească, cu mai multe variante aparţinând lui Burada, Elena Niculiţă-Voronca şi G. Dem. Teodorescu, care adaugă versiunii muntene episodul visului lui Irod. Versiunea ardeleană a circulat şi aceasta prin mai multe variante. Petru Băncilă publică două variante, una mai amplă, cealaltă simplificată.

În practica obiceiului în secolul al XX-lea nu se întâlnesc toate motivele versiunilor. Astfel, în Muntenia şi Oltenia variantele debutează cu chemarea ofiţerului de către Irod pentru a-i aduce pe magi în vederea chestionării lor cu privire la motivul pentru care se aflau în Iudeea; craii se prezintă, urmează dialogul cu Irod care ameninţă cu uciderea pruncilor, magii îl blestemă, dar Irod îşi cere iertare pentru purtare sa şi îi îndeamnă pe magi să-i comunice şi lui locul unde se află Iisus pentru a merge să se închine şi el.

În Transilvania circulă mai multe variante. Prima este similară celei din sudul ţării, prezentată anterior, la care se adaugă visul păstorilor şi dialogul cu îngerul, a doua variantă inversează cele două părţi, iar cea de-a treia este o variantă prescurtată a piesei publicate de P. Bilţiu ce se regăseşte în Maramureş. În afara

[11] Moses Gaster, *Literatura populară română*, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p. 32.

[12] Nicolae Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, vol. 2, Bucureşti, [f. edit.], 1938, p. 186.

[13] D.C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 44.

[14] Ion Dămian, *Irozii*, [f. loc], [f. edit.], 1942, p. 7.

[15] V. Eftimiu, *Teatrul religios*, în revista „Teatrul", an. I (1923), nr. 2, p. 10.

[16] Ion Masoff, *Teatrul românesc*, vol. 1, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1961, p. 37, şi I. Naghiu, *Irozii. Teatrul popular religios*, Oradea, [f. edit.], 1940, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro

acestei ultime versiuni ample, celelalte reprezentări propun două categorii importante de personaje: prima este alcătuită din Irod şi cei trei magi, a doua include ciobanii şi îngerul. Cu caracter accidental pot interveni ofiţerul lui Irod şi popa căruia Irod îi cere lămuriri cu privire la profeţiile legate de naşterea lui Iisus.

Relatările din secolul al XIX-lea, ale lui Kogălniceanu[17] şi Burada[18], indică performarea Irozilor de către dascăli şi dieci. Presupunem o posibilă evoluţie în sensul diversificării calităţii actanţilor în ceea ce priveşte vârsta şi natura preocupărilor. Astfel, culegerile din secolul al XX-lea relevă o anumită stabilitate a grupei de vârstă a actanţilor, băieţi de 14–15 ani care colindă cu Irozii între Crăciun şi Bobotează, în funcţie de specificul local.

Costumaţie şi recuzită

Costumaţia este specifică: costum alb cu brâuri încrucişate şi coroane frumos poleite; ca obiecte de recuzită semnalăm bâte şi săbii ce deţin o dublă funcţie: sunt folosite în interpretarea piesei şi pentru a marca pulsaţia ritmică a unor cântece de stea. Tot în această categorie includem şi clopoţeii ţinuţi în mână, prinşi la picioare sau agăţaţi de Stea.

Modalităţi de învăţare şi transmitere

Fiind un obicei relativ recent în folclorul românesc şi de sorginte cărturărească, *Irozii* deţin un statut special în ansamblul tradiţiilor populare. Canalele de transmitere ale obiceiului nu mai sunt exclusiv cele tradiţionale, orale; cele două componente principale, textul şi muzica, au avut fiecare căi proprii de propagare. În cazul textului, prima şi cea mai importantă sursă este cartea, în sensul variantelor finite, tipărite şi difuzate. Există un *background* al cărţii constituit din stratificări multiple: textul biblic, influenţa teatrului religios european, aportul clericilor şi învăţătorilor şi, în ultimă fază, versiunile cărturarilor laici, care au făcut o îndelungată şi prodigioasă carieră. Dintre tipărituri, cele ale lui Anton Pann şi Ion Bilţiu au deţinut un rol deosebit în procesul de popularizare. În special versiunea lui Anton Pann a fost sursa primă de inspiraţie în localităţi din diferite regiuni ale ţării, Braşov, Sălaj, Vâlcea, până în deceniul şapte al secolului al XX-lea. De asemenea, varianta lui Bilţiu a devenit tradiţională în Maramureş şi Bihor, însă documentul scris rămâne o realitate abstractă în lipsa unei persoane iniţiatoare care să-l pună în practică. Aceşti iniţiatori sunt, de obicei, popa, învăţătorul, diaconul sau o altă persoană cu calităţi deosebite şi recunoscută de obşte. Această formă de transmitere a obiceiului coexistă cu cea tradiţională: „de la taţii noştri" (A.I.E.F. mg. 3774 Titeşti – Vâlcea), „ştiau unul de la altul" (A.I.E.F. nr. 28 737, Bărbăteşti – Vâlcea); totuşi oralitatea nu constituie principalul mod de învăţare. De aceea, lipsa sursei

[17] Mihail Kogălniceanu, în „Revista pentru istorie, arheologie şi filologie", I (1882), p. 23.
[18] T.T. Burada, *op. cit.*, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro

sau a personalității inițiatoare poate duce la sincope sau chiar la întreruperea tradiției, fapt consemnat în Ofcea (Iugoslavia).

Spre deosebire de texte, partea muzicală nu se loveşte de aceleaşi inconveniente; parte din cântecele de stea ce însoțesc reprezentația provine din repertoriul stelarilor, sau se cântă în timpul Postului Crăciunului în biserică, în loc de priceasnă. Paralel cu şcoala şi biserica, o seamă de publicații răspândesc textul *Irozilor*, dar şi melodiile cântecelor, reglementând, totodată, ordinea şi locul în care se va interpreta respectiva melodie. Totuşi, partea muzicală a teatrului religios rămâne să fie transmisă pe cale orală, în mod tradițional, deoarece posibilitatea de solfegiere rămâne restrictivă.

Combinarea desfăşurării dramatice cu cântecele de stea formează o structură unitară, care împrumută pe alocuri elemente particulare colindatului propriu-zis şi în acest sens exemplificăm atât prin dansurile care pot însoți reprezentația, cât şi prin urările finale ce se manifestă sub două forme: implicite, făcând parte din textul cântecului de stea, şi explicite, fiind recitate în final.

Funcții

Referindu-ne la definirea complexului funcțional al teatrului religios, acesta reclamă primaritatea funcției spectaculare şi de divertisment, fără a eluda funcția de anunțare a sărbătorii Naşterii Domnului. Trebuie să precizăm că începuturile obiceiului creat în mediu ecleziastic au deținut la început un rol didactic, informațional şi de propagandă creştină. Complexul de funcții al teatrului popular religios se reflectă la nivelul constituenților principali, textul şi muzica, dar într-o proporție şi cu semnificații diferite. Subzistă în mod categoric în textul *Irozilor* mai multe funcții care nu sunt întotdeauna manifeste. Începutul performării obiceiului este legat de procesul de catehizare şi propagandă creştină, funcție care, în prezent, nu mai apare evidentă. Şi muzica, şi textul cumulează funcții care le conferă un statut particular. Se impune o relație de corespondență între cele două funcții importante, informațională şi de divertisment. În cazul textului, dominantă este funcția didactică, iar secundară este cea spectaculară, în timp ce în cadrul muzicii funcțiile sunt inversate. În cazul cântecelor de stea, care alcătuiesc repertoriul muzical al *Irozilor*, semnificativă devine şi funcția dramatică, acestea fiind, de cele mai multe ori, incluse în anumite momente ale desfăşurării dramatice cu rol de subliniere a evenimentelor sau de caracterizare a personajelor.

Repertoriul muzical. Caracteristici generale

Repertoriul muzical al teatrului religios prezintă câteva trăsături definitorii. Prima şi cea mai importantă este omogenitatea acestuia, alcătuit exclusiv din cântece de stea. Aceste categorii ale folclorului muzical au fost definite de Constantin Brăiloiu drept „cântece rituale vădit cărturăreşti ce se cântă la Stea între

https://biblioteca-digitala.ro

Crăciun şi Bobotează"[19]. După părerea lui Moses Gaster, „tematica lor este de origine literară, cu subiecte privind persoane şi evenimente biblice, psalmi versificaţi, cântece exhatologice"[20]. Contribuţii importante în răspândirea şi popularizarea cântecelor de stea au avut şi alţi autori, ca Anton Pann, Atanasie Marienescu, G. Dem. Teodorescu, Sabin Drăgoi, Gh. Cucu etc. După cel de-al doilea război mondial, cântecele de stea nu au mai putut constitui subiect de cercetare. Nici etnomuzicologii nu au manifestat un interes special pentru cântecele de stea, considerate o categorie minoră a folclorului românesc. Originea structurii muzicale stă încă sub semnul incertitudinii şi al ipotezelor, cu toate că cea mai mare parte a acestor categorii sunt considerate a fi bazate pe glasurile bisericeşti cu modificări datorate versificaţiei. Nu se pot eluda nici influenţele apusene care se manifestă prin tendinţa de tonalizare, încadrare în cvadratură, de structurare a materialului sonor în forme melodice diferite de cele populare. Particularitatea teatrului religios de a se diferenţia în ceea ce priveşte textul dramatic şi denumirile sale în funcţie de provinciile româneşti se regăseşte şi la nivelul repertoriului cântecelor de stea, dar într-o manieră mult mai nuanţată, incluzând exemplare comune tuturor provinciilor. Acest repertoriu se distinge zonal prin anumite texte particulare şi melodii specifice care, în ciuda intensei circulaţii a informaţiei, îşi păstrează şi astăzi mărcile de individualizare zonală.

Baza analizei acestui repertoriu au constituit-o culegerile aflate în A.I.E.F. care, cu o breşă între 1941 şi 1967, s-au efectuat până foarte recent. Trebuie, de asemenea, de remarcat că majoritatea culegerilor s-au axat pe teritoriul Transilvaniei şi al Maramureşului, cu câteva excepţii (Vâlcea, Mehedinţi, Ilfov, Bacău). Configuraţia repertoriului muzical impune o serie de cântece de stea ce se interpretează pe întreg teritoriul locuit de români: *Trei crai de la răsărit*, *Steaua sus răsare*, *O, ce veste minunată*, *În oraşul Viflaim*, *O, Iroade împărate*. Structura repertoriilor cuprinde şi alte exemplare cu tematici adiacente Naşterii Domnului: cântece exhatologice despre rai, iad, moarte.

Moldova prezintă un repertoriu standard: *Trei crai*, *Steaua sus răsare*, *O, Iroade împărate*. Muntenia şi Oltenia propun un repertoriu mai bogat, la care se adaugă exemplare inedite: *Mărire-ntru cele nalte*, *Cana Galilei*, *O pricină minunată, O, amar şi grea durere*. Transilvania este o zonă complexă ce impune, pe de o parte, un repertoriu general în cadrul căruia sunt vehiculate cântece de stea pe întreg teritoriul său, iar pe de altă parte, un repertoriu particularizat în Bihor şi Maramureş. În plus, la repertoriul standard se adaugă troparul *Naşterea ta, Hristoase*, cântecele de prezentare ale magilor, *Baltazar eu mă numesc*, şi cântecele de închinare ale magilor, *Doamne împărate sfinte*. Cu toate că *Steaua sus răsare* este un bun cultural frecvent interpretat în zonele extracarpatice, în Transilvania numai Bihorul îl cultivă.

Deşi componenţa repertoriului muzical variază în mod specific şi regional, există anumite cântece de stea care au o frecvenţă deosebită, formând o clasă de

[19] C. Brăiloiu, *Colinde şi cântece de stea*, Bucureşti, Academia de Muzică Religioasă, 1931, p. V.
[20] Moses Gaster, *op. cit.*, p. 460.

https://biblioteca-digitala.ro

piese pe care am numit-o **A**: *Naşterea ta, Hristoase*, *Trei crai*, *În oraşul Viflaim*, *O, ce veste minunată*, *O, Iroade împărate.* A doua clasă de piese **B** este alcătuită din cântece de stea cu frecvență medie: *Steaua sus răsare*, *Mărire-ntru cele nalte*, *Doamne împărate sfinte*, *Prezentarea magilor.* Ultima clasă de cântece cuprinde cântece de stea cu frecvență scăzută, acestea fiind cele care sunt specifice fiecărei regiuni în parte.

Cântecele de stea care dețin un singur tip muzical sunt relativ puține: *O, ce veste minunată,* troparul *Naşterea ta, Hristoase* şi *Cana Galilei.* Celelalte cântece de stea relevă o varietate de tipuri melodice, chiar şi acelea care sunt specifice regional. Este cazul cântecului *Doamne împărate sfinte,* specific Transilvaniei, dar care posedă pentru fiecare subregiune un tip muzical propriu. De asemenea, anumite texte, şi nu puține, se pretează la execuția lor muzicală pe melodiile altor cântece de stea. Se pare totuşi că, în anumite regiuni, cum ar fi Transilvania, sunt preferate câteva tipuri melodice pe care circulă texte diferite, fenomen remarcat în mod special de Ilarion Cocişiu în studiul său *Despre răspândirea geografică a unui cântec de stea*[21].

În raport cu textul, muzica relevă o structură dinamică şi deschisă. În ciuda textului standardizat care prezintă permutări de episoade, muzica asigură o flexibilitate pe care o capătă cântecele de stea ce se interpretează în anumite momente ale desfăşurării dramatice. Se impune astfel o clasă de cântece de stea ce sunt susceptibile de a caracteriza un anumit moment al reprezentației: *O, Iroade împărate* este cântat în funcție de partitura respectivului personaj, *Prezentarea magilor* în asociere cu blestemul magilor şi *Doamne împărate sfinte.*

Trebuie adăugat în final faptul că teatrul popular religios rememorează evenimente excepționale şi apelează la personaje legendare, dar şi istorice. Revalorizarea evangheliilor semnifică, în cele din urmă, acțiunea de recuperare a unei istorii sacre, constituită din piese populare în care se evidențiază, totodată, o importantă dominantă ludică.

The Religious Folkloric Theatre. Restitutions

(Abstract)

Drama originates in dance and in the incantation practised for common tribals needs. Drama arises in the worship of the dead, fertility or immortality. In Europe, religious drama was based on the gosspel of Marcus and Luca, and was performed till XIX-th century all over central and north area. Romanian religious drama is named *Viclei, Irozii* in Muntenia, Oltenia, *Viflaim* in Transylvania. Its performance begins on Christmas Eve and lasts till Epiphany. There are several functions of the popular theatre, social, entertaining, wich are present and important. There are also functions like christian education wich are not active anymore. The musical repertoire consists of various *cântece de stea* carols spread all over Romania (*Trei crai*, *O, ce veste minunată*, *Steaua sus răsare* etc.). There are some carols wich are particular for different areas in Romania.

[21] Ilarion Cocişiu, *Despre răspândirea geografică a unui cântec de stea*, Bucureşti, [f. edit.], 1939.

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNTRE FANTASTIC ŞI „PASSIONSSPIELE" – CONSIDERAŢII ASUPRA BALADEI „TREI SURORI LA FLORI"–

SILVIA CHIŢIMIA
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Un criteriu taxonomic frecvent utilizat în tipologiile folclorice ale genului epic (în proză sau versuri) este conceptul de „fantastic". Balada familială, eposul eroic, la fel ca şi basmul, includ fiecare câte o secţiune „fantastică". Înlocuind mai vechile apelative „solare şi superstiţioase" sau „legendare"[1], atributul *fantastic,* aşezat alături de baladă, aduce cu sine întreaga ambiguitate a sensurilor fluide pe care le presupune termenul. Cel dintâi lucru care frapează în analiza noţiunii de fantastic este bogăţia sferei sale semantice. Ea poate amalgama credinţe şi manifestări magice, evenimente miraculoase şi personaje supranaturale, reprezentări ale „lumilor de dincolo", plăsmuiri ale imaginaţiei şi ale visului, fapte şi situaţii incredibile.

Între multiplele abordări ale termenului reţinem ideea unui conflict pe care îl presupune fantasticul între două tipuri de logică: una discursivă, axată pe principiul terţului exclus, şi cealaltă, simbolică, întemeiată pe analogie şi coincidenţa contrariilor. Fantasticul marchează o zonă de confruntări între două ordini ontologice: una familiară, normală, naturală, adică raţional explicabilă, şi cealaltă, opusă ei, iraţională, inexplicabilă, misterioasă. În plan semantic avem de-a face cu interferenţa a două sisteme de semnificaţii, dintre care unul poate fi cu uşurinţă decodat, câtă vreme codul celuilalt rămâne obscur, de unde uimirea, neliniştea, senzaţia de mister[2].

În studiul său dedicat fantasticului Tzvetan Todorov observa că acest conflict „nu durează decât atât cât ţine ezitarea"[3] sau perturbarea codurilor de norme şi reguli stabilite. El considera fantasticul, „mai curând decât un gen de sine stătător", o categorie limitrofă între straniu şi miraculos.

De altminteri, fantasticul este un concept al modernităţii, constituind un criteriu cu totul inadecvat pentru aprecierea valorilor unei societăţi tradiţionale, aşa cum sunt, de pildă, cele ale culturii populare. Însuşi cuvântul *fantastic*, cum observa Petru Ursache, nu apare deloc pe teren folcloric. El constată că o serie de

[1] I. C. Chiţimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 81–82.
[2] Matei Călinescu, *Antologia nuvelei fantastice*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 7–8.
[3] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 59.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 171–189

https://biblioteca-digitala.ro

reprezentări considerate astăzi fantastice, din perspectiva lectorului modern, nu au fost construite la origini cu această intenție[4].

Comentând relevanța categoriilor de fantastic și miraculos, Sabina Ispas remarca faptul că acestea „sunt insuficient și nespecific conturate, folosirea lor exprimând doar o convenție metodologică". Ea remarcă însă că textele cântecelor povestitoare cu tematică fantastică „dezvoltă nuclee narative, motive, teme dintr-un fond foarte vechi [...] evident, legat de un sistem religios"[5]. Or, tocmai această componentă religioasă este cu totul ocultată în folosirea termenului *fantastic*.

Studiul de față propune o investigare a dimensiunii religioase pe care o codifică în acest sens cântecul povestitor *Trei surori la flori*, inclus în tipologia eposului familial la secțiunea „fantastică".

Indicele tipologic al lui Al. I. Amzulescu consemnează balada prin două tipuri[6]:

Tipul I, numit „Trei fete surori", are o largă atestare în Argeș, Ialomița, Ilfov, Olt, Dolj, Caraș-Severin, Sibiu. Conținutul său narativ se referă la următoarele episoade: Dis-de-dimineață, trei surori pornesc să culeagă flori. Ele se pierd una de alta în întunecimea cetii și pustiul pădurii. Auzind cucul, fata cea mică îl roagă să o îndrepte pe drumul cel bun, făgăduindu-i că-i va fi soră, vară, soție. Numai la a treia făgăduință cucul o ajută. El este un Făt-Frumos prefăcut în cuc și devine soțul fetei.

Tipul II, numit „Fiicele popei de piatră", se restrânge la câteva atestări în Ilfov și Olt. Cântecul povestește despre cele trei fiice ale popei de piatră, prezentate cu trăsături bărbătești. Neștiind să țeasă, ele sunt trimise la arat. Prinse de tătari, sunt luate în robie. Izbutind să scape, se rătăcesc, dar cucul le îndrumă spre casă.

O analiză a baladei din perspectiva ceremonialelor de primăvară și de vară (Dragobete, Sânziene, Rusalii), legate de culesul florilor și împletirea cununilor, legământul însurătirii, precum și a tradițiilor de „ornitologie poporană" o face Sabina Ispas[7]. Reținem constatarea, utilă demersului nostru, privind „funcția evident ceremonială a nucleului narativ al primului tip al baladei celor trei surori plecate la cules flori, ca și prezența narațiunii despre cele trei surori în textele de ritual funebru"[8]. Acțiunea culegerii florilor aparține unui moment ritual deosebit, „joi de dimineață", menționat în numeroase variante, precum cea din județul Teleorman: „Joi în sărbători, / Plecat-au din zori / Plecat-au la flori / Trei fete surori"[9].

[4] Petru Ursache, *Le merveilleux dans la tradition orale roumaine*, „Dialogue", nr. 4/5, 1980, Université „Paul Valéry", Montpellier, p. 56–64.

[5] Sabina Ispas, *Cântecul epic-eroic românesc în context sud-est european*, București, Editura Minerva, 1995, p. 48, 51.

[6] Al.I. Amzulescu, *Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice*, București, Editura Academiei, 1983.

[7] Sabina Ispas, *Trei surori la flori (Trei fete surori)*, „Anuarul I.E.F. «C. Brăiloiu»", serie nouă, tom. 4, 1993, București, p. 121–132.

[8] *Ibidem*, p. 128–129.

[9] Grigore G. Tocilescu – Christea N. Țapu, *Materialuri folcloristice*, vol. I, București, Editura Minerva, 1980, p. 65.

https://biblioteca-digitala.ro

Asupra obârşiei iniţiatice, aşadar rituale, a variantelor „Trei fete la flori" (autonome sau reunite cu naraţiunea „Iovan Iorgovan") face comentarii interesante Monica Brătulescu. Discuţia are loc în contextul mai larg al practicilor ceremoniale de ceată feminină, în Lioară şi în şezătoare[10].

În toate variantele primului tip de baladă se remarcă expresivitatea plastică deosebită a imaginii celor trei surori „rătăcind în zori" şi poposind apoi în tărâmul morţii: „Joi de dimineaţă, / Pă nor şi pă ceaţă, / Ele mi-au plecat, / Trei surori, la flori. / Ele se duceau, / Flori că adunau (...) / Până-mi rătăceau (...) / Toate că-mi plângeau (...) / Nimic n-auzeau / Nici cocoşi cântând, / Nici câine lătrând (...) / Doar cucu cântând[11]. Considerăm această imagine ca pe un veritabil cod iconografic purtător al unor semnificaţii creştine pe care ne vom strădui să le argumentăm.

Cine sunt cele trei surori?

Pentru a încerca să aproximăm identitatea celor trei surori vom porni de la unele detalii obscure pe care le prezintă cel de-al doilea tip al baladei, „Fiicele popei de piatră". Aici, cele trei surori apar într-un chip straniu, neobişnuit pentru societatea tradiţională românească. Ele nu ştiu nici să coasă, nici să ţeasă, în schimb pot ara. O variantă din Ilfov relatează despre „trei pietre dă fete", fiicele unui „popă din piatră" care: „Iele nu ştia / Nici argea cusând, / Nici pânză ţesând / Şi ele ştia / Boii că-ngiuga, / Pă câmp că pleca, / Cu plugu ara"[12].

De fapt, cele trei surori se comportă ca nişte bărbaţi. În episodul următor, logica naraţiunii pare frântă căci, în ciuda trăsăturilor masculine, întâlnind un negustor, „fetele bărbate" obţin de la acesta mărgele şi panglici, oferindu-i în schimb „bisiioc şi siminoc". Neguţătorul e şi el un personaj insolit, „Dalbu mărchidanî", denominat cu un apelativ arhaic, „marchitan" (conform DLRM, originar din rus. „markitant") fiind denumirea veche pentru „negustorul ambulant" care, nu se ştie de ce, trebuie să fie „dalb". Dialogul „fetelor bărbate" cu neguţătorul este plin de culoare: „– Dalbu mărchindanî, / Ce-ai tu la căruţă / Să ne dai şi nouao? – Panglici şi inele, / Brăţări şi mărgele! / Ele bani n-avea, / Dar ce colecta / Fir de siminocî / Şi de busuiocî, / Dragoste cu foc ... / Şi ce le dădea? / Panglici şi inele, / Şiruri de mărgele"[13]. Textul baladei (culeasă din Malu – Ilfov) continuă cu un episod marcat de certe amprente ceremoniale. Cu panglicile şi mărgelele cumpărate, „fetele de piatră" împodobesc **coada** şi **gâtul** boilor: „Panglici că lua (...) / Dar un' le punea? / La **coade la boi**; / Şiruri de mărgele, / Tot la gât la boi; / Inele, brăţări, / În **coarne la boi**"[14]. Identificăm aici expresia poetică a unui ceremonial din Mărginimea Sibiului,

[10] Monica Brătulescu, *Ceata feminină – încercare de reconstituire a unei instituţii tradiţionale româneşti*, REF, tom. 23, nr. 1, Bucureşti, 1978, p. 37–60.

[11] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol. II, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 111–112.

[12] Al.I. Amzulescu, *Balada familială*, Bucureşti, Editura Academiei, 1983, p. 160

[13] *Ibidem*, p. 160.

[14] *Ibidem*, p. 160.

https://biblioteca-digitala.ro

„**boul înstruțat**". El se desfășura în cadrul complexului folcloric al sărbătorilor de primăvară și vară. Obiceiul „boului înstruțat, ferecat sau împănat" era practicat la **Rusalii** sau **Sânziene**. „**Coarnele** și **coada boului** erau înfășurate cu brâuri tricolore, în vârful coarnelor și cozii se puneau buchete de sânziene. La gâtul boului se așeza o curea lată, de care se agățau clopoțeii"[15].

Cortegiul „boului înstruțat" intra mai ales în curțile gospodarilor cu fete mari, gata de măritat. Într-adevăr, înstruțarea boului pare un semnal simbolic, căci soția popii exclamă: „Fetițele noastre / Vremea le-a venitî / De căsătorit". Textul se încheie cu fuga „fetelor popii", una în pădure, alta la vale, și alta în lunci.

O variantă din Ilfov se încheie cu rătăcirea lor prin tărâmuri pustii: Iele rătăcea / P'în pustie (...) / A mai mijlocea / Tot prin Nadolie, / În țară pustie"[16].

În fine, într-o variantă din Orlea (Romanați), trimise la arat, fetele sunt robite de tătari. Izbutind să scape, rătăcesc în pădure, ajungând într-un spațiu al tăcerilor mormântale: „Ele-mi asculta / Și nimic n'auzia. / Cocoș nu cânta, / Nici văcar strigând, / Nici câine lătrând, Numai cucul cântând"[17]. Scoase „la țară" de cuc, acesta le mărturisește: „Nu căuta că sunt cuc, / Că eu sunt tânăr, voinic, / Îngerul m-a îndrumat, / De v'am îndreptat". Dacă încercăm acum să selectăm o grupă de cuvinte sau sintagme-cheie pentru definirea cadrului narativ al celor două tipuri ale baladei *Trei surori la flori*, distingem două succesiuni:

– pentru primul tip: **trei surori – rătăcire în zori – tărâm mormântal – cuc (înger) călăuză**;

– pentru tipul al doilea: **trei surori-bărbate – dialog cu negustătorul – tărâm mormântal – cuc (porumbel) călăuză.**

Spuneam că imaginea a trei surori rătăcind dis-de-dimineață și ajungând într-un tărâm al morții ni s-a părut deosebit de sugestivă plastic. Asemenea unei imagini-cheie sau a unui „cod vizual". Ea ne-a sugerat una dintre cele mai vechi reprezentări iconografice ale Învierii: prezența sfintelor femei la mormântul Domnului. Le găsim figurate încă de la începutul secolului al III-lea pe frescele de la Dura Europos, localitate pe malul Eufratului[18]. Către sfârșitul secolului al IV-lea, imaginea devine mult mai elaborată, așa cum apare pe un diptic păstrat la Muzeul de Artă din München. Motivul *Sfintelor femei la mormânt,* codificând plastic *Învierea,* este asociat și cu *Înălțarea* (mâna din nori a lui Dumnezeu, ridicându-l pe Christos la cer). În locul **peșterii funerare** este reprezentat un mic templu. Cele trei femei se apropie de îngerul așezat pe mormânt. Un soldat doarme pe templu (mormânt), iar celălalt, Longinus, e treaz[19] (fig. 1).

[15] Amelia Pavelescu, *Poezia de ritual și ceremonial din Mărginimea Sibiului*, București, Editura Paideia, 2001, p. 104–105.

[16] Al. I. Amzulescu, *Cântece bătrânești*, București, Editura Minerva, 1974, p. 32.

[17] Nicolae Păsculescu, *Literatură populară românească*, București, Editura Librăriei Socec, 1910, p. 165.

[18] Frédérick Tristan, *Les premières images chrétiennes*, Paris, Éditions Fayard, 1996, p. 201.

[19] *Ibidem*, p. 207, fig. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1 – Cele trei femei sfinte, Mironosiţele, la mormântul Domnului. Iconografie a Învierii şi Înălţării Domnului. Diptic datând de la sfârşitul sec. al IV-lea, aflat la Muzeul de Artă din München.

Ipoteza pe care o avansăm pentru a explica primul grup de cuvinte-cheie selectate de noi face apel tocmai la iconografia **sfintelor femei la mormânt**. Codul narativ centrat pe această imagine: „Plecat, a plecat / Cale pe cărare [...] trei surori / În vărsat de zori / Să culeagă flori [...] / Şi se rătăcea / Începea a plângea / [...] Nimic n-auzea"[20] poate fi raportat la scenariul evanghelic care descrie vizita femeilor Mironosiţe la mormântul lui Christos.

[20] Cristea Sandu Timoc, *Cântece bătrâneşti şi doine*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 71.

https://biblioteca-digitala.ro

Relatările evanghelice despre Mironosițe

Mironosițele sunt femeile evlavioase, devotate lui Iisus, care L-au urmat încă din Galileea. Sunt numite Mironosițe pentru că, după moartea lui Iisus, au venit la mormânt aducând „miresme și miruri"[21].

Despre Mironosițe pomenesc toate cele patru evanghelii canonice[22]: „Maria Magdalena și Ioana și Maria lui Iacov" (Luca 24, 8–10); „Maria Magdalena, Maria, mama lui Iacov, și Salomeea" (Marcu 16, 1–2); „Maria Magdalena și cealaltă Marie" (Matei 28, 1); „Maria Magdalena" (Ioan 20, 1). Sinaxarul la duminica Mironosițelor mai amintește pe Marta și Maria, surorile lui Lazăr, pe Maria lui Cleopa și pe Suzana.

Ca adepte ale noii religii, toate aceste mironosițe (v. sl. *Mironosica*) erau „surori" întru Christos. Existența mai multor Marii care au venit la mormânt (Maria din Magdala, Maria lui Iacov, Maria lui Cleopa) a putut contribui la apariția în mentalitatea credincioșilor a unui clișeu trinitar al Mariilor și la ideea unei înrudiri apropiate între ele și, de asemenea, cu Maria, Maica Domnului.

Una dintre cele mai sugestive scene pentru ipoteza noastră privind rolul Mironosițelor în geneza figurii motivului celor „trei surori la flori" o găsim în *Evanghelia după Marcu*, unde în capitolul 16 este descrisă venirea sfintelor femei la mormântul lui Iisus: „**Maria Magdalena, Maria** și Salomeea au cumpărat miresme ca să vină să-L ungă. Și **dis-de-dimineață** (...), **pe când răsărea soarele**, au venit la mormânt" (Marcu 16, 1–2). „**Și intrând în mormânt**, au văzut un tânăr (...) în veșmânt alb și s-au spăimântat" (Marcu 16, 5).

Evanghelia după Luca relatează, de asemenea, sosirea în zori a Mironosițelor: „... **foarte de dimineață**, au venit ele la **mormânt**, aducând miresmele. Și au găsit piatra răsturnată de pe mormânt. **Și intrând** (...) doi bărbați au stat înaintea lor în veșminte strălucitoare" (Luca 24, 1–4).

Evangheliile par confuze în ceea ce privește numărul femeilor și al aparițiilor îngerești pe care acestea le-au văzut. Totuși, ceea ce este esențial se poate desprinde cu ușurință și pare a fi un dat originar: **dis-de-dimineață**, **fiind încă întuneric, femeile au venit la mormânt**, între ele aflându-se și Maria Magdalena (pomenită și de Ioan și de sinoptici). Piatra cu care fusese astupat mormântul era răsturnată. Ele **au intrat în mormânt** unde întâlnesc **îngerul / îngerii** care le îndeamnă să-l caute pe Christos.

„Unde cocoșii nu cântă..."

Asemeni Mironosițelor, cele trei surori, plecate **în zori,** ajung într-un tărâm al **mormântului** unde „popa nu toacă și câinii nu latră". Putem admite că această

[21] Radu Ciobanu, *Mic dicționar de cultură religioasă*, Timișoara, Editura Helicon, 1994, p. 162.
[22] *Biblia* sau *Sfânta Scriptură*, București, Editura IBMBOR, 1982.

https://biblioteca-digitala.ro

rătăcire în pustie, acest acces într-o lume a morţii, „unde cocoşii nu cântă", exprimă la propriu însăşi menţiunea din *Evanghelia după Marcu* (cap. 16) despre **cele trei Mironosiţe care au intrat efectiv în mormânt** (Marcu 16, 5). Aici ele se întâlnesc cu îngerul. Episodul biblic poate fi comparat, în mod semnificativ, cu dialogul dintre „fiica popei" cea mică, rătăcită pe tărâmul unde cocoşii nu cântă, şi cuc: „– Nu căuta că sunt cuc, / Că eu sunt tânăr, voinic. / **Îngerul** m-a îndrumat, / De v-am îndreptat"[23].

Sugestia unui lăcaş de piatră, a unui mormânt în stâncă, asemeni peşterii sau grotei funerare la care au venit Mironosiţele, conform tradiţiei primelor reprezentări iconografice ale Învierii, o găsim într-o variantă a primului tip de baladă: „Au fost **trei surori** / S-au luat la flori, / Flori că n-au găsit, / Ele-au **rătăcit** (...) Cea mai mică (...) / **A plecat la stâncă**[24]. Spaţiul stâncii unde ajunge mezina are particularităţile unui **mormânt**, pentru că aici nu se aud „Nici oameni grăind / Nici cucoş cântând", singurul prezent fiind „cucul porumbac".

În fine, aceeaşi imagine a unui mormânt de piatră pare să ne sugereze o variantă din Argeş (Olt), tipul I, „Trei surori la flori": „Cucu ce-mi făcea? / **Jos că se lăsa, / Tot din treaptă-n treaptă / Pân stană de piatră** (...) Pe fată o lua, / Din aripi bătea"[25].

Nu este exclusă în conceperea acestei imagini a unui mormânt (cavou) în care se coboară, pe trepte, nici eventuala influenţă venită din sfera teatrului religios medieval, dacă luăm în considerare menţiunea că „pentru **locul mormântului**, în misterul Pascal (de tipul „Passionsspiele") se întrebuinţau de multe ori **cripte** în care odihnea fie sfîntul patron al bisericii sau mănăstirii, fie vreun preot cu vază sau un senior"[26].

Tot într-o variantă a tipului I se pomeneşte de un „**sbor**" la care se pregătesc să se ducă cele trei surori: „Joi de dimineaţă, / Pe rouă, pe ceaţă, / Trei surori la flori, / Ele mi-ş pleca ... La **sbor** ca să-mi iasă"[27].

Acest zbor a fost interpretat ca semnificând „un **praznic**, o **nedeie** la care se pregătesc să participe fetele"[28]. Fără a nega contextul ceremonial evident în care se petrece „aventura" celor trei surori, vom remarca relaţia fonetică între **sbor** şi **sobor**. Conform DLRM, *sobor* are, pe lângă sensul de *adunare, întrunire, sfat*, (bis.), şi înţelesul arhaic de ***catedrală***.

Fetele se duc, aşadar, la „sbor", care poate fi un **praznic,** o **sărbătoare religioasă** şi, totodată, „o *catedrală*", *biserică* mare, din **piatră**. Să fie ele oare legate de „fiicele popii de piatră"? Pentru a desluşi semnificaţia „fetelor bărbate"

[23] Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 166.

[24] Elena Niculiţă-Voronca, *Datinile şi credinţele poporului român*, vol. I, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 1998, p. 330–331.

[25] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol. IV, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. 446.

[26] Ion Marin Sadoveanu, *Drama şi teatrul religios medieval*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1972, p. 72.

[27] Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 164.

[28] Sabina Ispas, *op. cit.*, p. 123.

https://biblioteca-digitala.ro

prezente în cel de-al doilea tip al baladei, va trebui să deplasăm analiza noastră în sfera dramei religioase şi a teatrului medieval.

Miracole şi „Passionsspiele"

Termenul „miracol" (lat. *miraculum*) desemnează o minune, un fapt extraordinar, atribuit unei intervenţii divine. În tradiţia creştină, miracolele au contribuit la răspândirea credinţei. Evangheliile relatează numeroase miracole săvârşite de Christos, culminând cu însăşi Învierea Sa.

Pluralul „miracole" mai are însă şi un al doilea sens, cu origine în cultura medievală, desemnând formele primare ale teatrului religios.

Aşa cum se ştie, drama religioasă sau teatrul religios îşi au obârşia în liturghiile Bisericii apusene. Începuturile ei se leagă de introducerea în liturghie, în secolele VIII–IX, a unor versuri recitate de interpreţi, aşa-numitele „tropare", cântate cu prilejul sărbătorilor de Paşti şi de Crăciun[29].

Legătura artei scenice cu ritualul şi ceremonialul religios este, de altfel, un produs cultural specific unei epoci în care creştinismul a reprezentat ideologia dominantă a întregii lumi medievale.

Pe de altă parte, apariţia misterelor pascale şi de Crăciun se integrează politicii şi strategiilor Bisericii, care îşi intensifica eforturile de asimilare a vechilor practici păgâne cu marile sale sărbători.

Revenind la originea dramei religioase, un rol important în individualizarea ei, pe lângă textul troparelor, l-a avut constituirea unui „cod gestual" materializat prin acţiuni ceremoniale simbolice, bine precizate, introduse şi practicate în slujba şi sărbătoarea pascală. Este vorba de acţiunile rituale denumite: *adoratio, depositio, elevatio* şi *visitatio*[30].

Momentul *adoratio* era legat de închinarea la cruce.

Depositio avea loc în Vinerea Mare dinaintea Paştilor. După ce se închinau la cruce (*adoratio*), diaconii o înfăşurau în văluri şi o duceau cântând la mormântul închipuit în altar.

Elevatio avea loc în ziua de Paşti, după liturghia dimineţii, când se ridica crucea în altar.

Cea mai dramatică acţiune alegorică şi simbolică din slujba Paştilor era însă ultima, *visitatio*. În opinia specialiştilor, *visitatio* a constituit „celula teatrală", *pattern*-ul sau „modulul dramatic" pe care s-au construit „miracolele" şi „misterele" medievale. *Visitatio* închipuia vizita Mironosiţelor la mormântul Domnului. Sursa acestui moment ceremonial se află în capitolul 16 din *Evanghelia după Marcu*.

„Actul normativ" care stabilea modul de desfăşurare a celor patru acţiuni ale dramei pascale apare într-un text de scenografie religioasă, *Regularis Concordia*,

[29] Ileana Berlogea, *Teatrul medieval european*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970, p. 33.
[30] Ion Marin Sadoveanu, *op. cit.*, p. 52.

https://biblioteca-digitala.ro

redactat de călugărul benedictin Ethelwold, între 965 şi 975. Destinat mănăstirilor din Anglia, el s-a generalizat apoi în întreaga lume apuseană, încorporat într-o *sui generis* „internaţională creştină". Momentul *visitatio* are aici următoarele indicaţii: patru călugări vor reprezenta pe cele trei femei venite să ungă cu mir trupul lui Christos; scena va fi interpretată în exclusivitate de clerici „presbyteri vice mulierum". **Trei călugări** vor închipui pe cele *trei femei*, iar un alt călugăr, **îmbrăcat în alb**, va fi îngerul. „Cel care va sta jos (îngerul) şi va vedea apropiindu-se **călugării** (**Mironosiţele**) părând **rătăciţi** va pune întrebarea: „Quem queritis?" (Cine este cel pe care-l căutaţi?)[31].

Quem queritis?

Cu mare potenţial dramatic şi în acelaşi timp foarte sugestivă pentru mesajul religios al Învierii, scena *Quem queritis?* va cunoaşte o foarte largă circulaţie europeană. „Generalizarea ei în întreaga lume medievală, dincolo de hotarele naţionale ale diferitelor aşezări de neamuri, a creat acea internaţională creştină de ascultare şi cunoaştere, specifică veacurilor XI şi XII, caracterizate printr-o strânsă unitate de spirit şi o disciplină severă a Bisericii atotstăpânitoare"[32].

În forma veche a secolului X, versurile din *Quem queritis*?[33] se cântau, alcătuind un dialog cu întrebări şi răspunsuri între călugării care înfăţişau pe cele trei Marii şi înger.

Este de presupus că spectacolul acestor drame liturgice a impresionat profund publicul de toate categoriile, vârstele şi condiţiile.

„Oamenii se îngrămădeau în zilele mari ale liturghiilor teatralizate, în biserici sau în capelele mănăstirilor, setoşi în credinţa şi curiozitatea lor. Veneau târgoveţii, ţăranii şi câteodată, în primele rânduri, venea însuşi seniorul locului"[34].

Tema celor trei Marii la mormântul lui Christos a inspirat, cum era şi de aşteptat, diversele forme ale artei religioase medievale, de la miniaturile din secolul al XII-lea (fig. 2) până la scenele pictate pe altare[35] (fig. 3) sau sculpturile din frizele şi capitelurile bisericilor[36].

Motivul **Mironosiţelor** apare şi în cultura medievală românească. El este menţionat în *Erminia* lui Dionisie din Furna (1701–1733), întocmită după modele

[31] Ion Marin Sadoveanu, *op. cit.*, p. 56.

[32] *Ibidem*.

[33] Quem queritis in sepulchro, o vos christicolae? / Iesum Nazareum crucifixum, o Coelicolae, / Non est hic, surrexit sicut praedixerat. / Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro... (Cine este cel pe care-l căutaţi în mormânt, o voi cinstitori ai lui Christos? / Pe Iisus din Nazareth cel crucificat, o Voi locuitori ai Cerului, / Nu este aici, a înviat aşa cum prezisese. / Mergeţi, anunţaţi fiindcă a înviat din mormânt.)

[34] Ion Marin Sadoveanu, *op. cit.*, p. 73.

[35] Ileana Berlogea, *op. cit.*, p. 48–49.

[36] De exemplu, friza bisericii Notre-Dame de Beaucaire sau capitelul bisericii din Modena, cf. Ion Marin Sadoveanu, *op. cit.*, p. 63–64.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2 – Cele trei Marii la mormântul lui Christos. Miniatură din secolul al XII-lea. Apud Ileana Berlogea, *Teatrul medieval european*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970, p. 48–49.

Fig. 3 – Cele trei Marii (Mironosiţele) la mormânt. Detalii de pe altarul Domnului din Westfalia.

https://biblioteca-digitala.ro

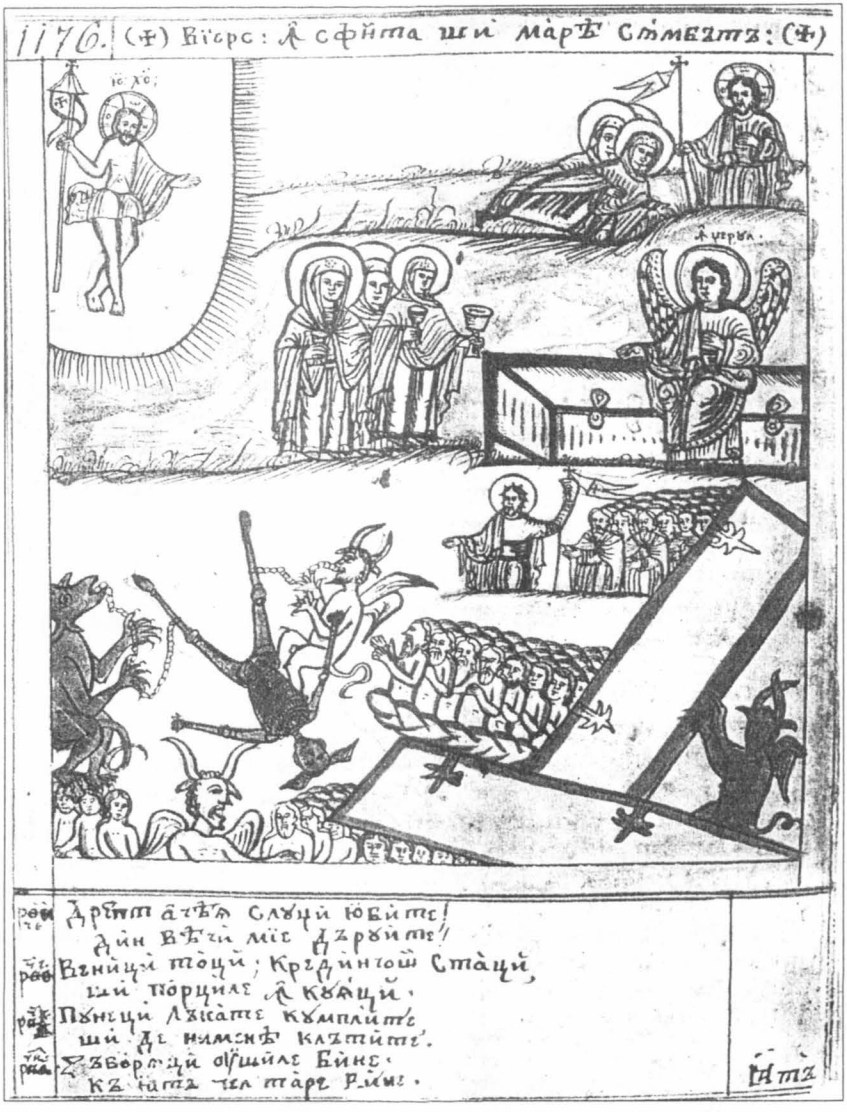


Fig. 4 – Sosirea Mironosiţelor la mormânt şi Învierea Domnului.
Ilustraţia 82 la Stihos-urile lui Picu Pătruţ (1844). Apud Picu Pătruţ, *Miniaturi şi poezie*, Bucureşti, Editura Asociaţiei România, 1985.

bizantine anterioare. Aici Mironosiţele sunt prezente în două scene: „*Plângerea la înmormântare* şi *Paza la mormânt*"[37]. Ultima descrie un *mormânt de marmură* (...), pe Loghin Sutaşul şi femeile purtătoare de miruri, conform lui Matei (27, 60–61): „Şi l-a pus în mormântul nou pe care-l săpase în stâncă (...), iar acolo era Maria

[37] Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Bucureşti, Editura Sofia, 2000, p. 116–117.

https://biblioteca-digitala.ro

Magdalena şi cealaltă Marie". Interesant este că varianta „Trei surori" din Orlea – Romanați prezintă rătăcirea surorii celei mici în sensul imaginii de mai sus: „Ş-a mai mijlocie / Rătăcia 'ntr-o vie / Şi sora a mai mică / *Marmură* şi sticlă".

Un spațiu generos oferă motivului şi ilustrația de carte veche, în cultura medievală târzie din Transilvania. Scena Mironosițelor la mormânt, alături de imaginea de factură apuseană a lui Christos Înviat, ilustrează textele *Stihos*-ului lucrare a celebrului cârsnic şi miniaturist Picu Pătruț (fig. 4), autorul dramei religioase în versuri *Mironosițele*[38]. Iconografia, însă, figurează întotdeauna ca personaje ale scenei, **femei**. Aşadar, dacă ar trebui să căutăm sursa „femeilor bărbate" va trebui să ne raportăm la vechea figură a călugărilor din scena *visitatio*, interpretând rolul Mariilor. Credem că tocmai această tipologie aparținând vechii dramaturgii liturgice se poate afla la originea „bărbătoaselor fete" ale „popii de piatră" din tipul al doilea al baladei analizate de noi. Cât priveşte sintagma „popa de piatră", putem presupune că ea se referă la însuşi locul acțiunii, dacă ne amintim că în epoca dramei liturgice (sec. X–XIII) reprezentația avea loc numai în interiorul bisericii, iar actorii erau în exclusivitate dieci, popi sau călugări. Figura actantului dramatic (popa) din scenele şi reprezentațiile bisericii (catedralei) este posibil să fi fost receptată şi fixată de mediile populare ca „popa din piatră", recte *din biserica de piatră*, devenit, prin deformare şi pierderea sensului originar, „popă de piatră".

Negustătorul de miresme

Tot pe temeiul *Evangheliei după Marcu* apare, la sfârşitul secolului al XII-lea, o amplificare a vechiului ceremonial *visitatio*. Această amplificare e cunoscută ca „scena negustătorului de miresme". Ea descrie cum cele trei Marii poposesc în drumul lor spre mormânt la un negustor de uleiuri, care apare mai târziu ca „negustător de miresme". Redăm prescurtat textul:

> Maria lui Iacob: L-am pierdut pe fiul Mariei, pe Iisus (...). Cine ar putea spune durerea noastră?
>
> Maria Salomeea: Haidem, surorile mele! Cu toată durerea noastră, trebuie să cumpărăm miresme (...).
>
> Un negustător: Dacă doriți miresme, veniți încoace! (...)
>
> (Mariile plătesc şi primesc aromatele. Apoi, se îndreaptă spre mormânt)[39].

Scena negustătorului din drama liturgică medievală aminteşte frapant episodul întâlnirii fiicelor „popii de piatră" cu „dalbul marchidan", negustătorul ambulant din varianta ilfoveană „Cel popă din piatră". „Pietrele de fete" (recte „fetele din biserica de piatră") „flori că-mi aduna" şi „ele vedea / Dalbu (...) mărchidan" (...) „Fetili zicea: / – Dalbu gospodar / Şi de mărchidan, / Ce-ai tu la căruță / Pentru copilițe?"

[38] Picu Pătruț, *Miniaturi şi poezie*, Bucureşti, Editura Asociației România, 1985, ilustrația 82 („În sfânta şi marea sâmbătă").

[39] Ion Marin Sadoveanu, *op. cit.*, p. 63.

https://biblioteca-digitala.ro

Neavând bani, ele îi oferă flori în schimbul unor panglici: „– Dalbu gospodar, / Noi bani nu avemî / Dar noi ca să-z dăm / Dalbu bisiioc" (...) Flori că mi-i dădea, Mărchidanu sta, / La fete le da / Cercei şi mărgele, / Dalbe pănglicele"[40].

Scena grădinarului

În secolul al XII-lea, reprezentarea „miracolelor" îşi schimbă temeiul evanghelic, inspirându-se nu din *Evanghelia după Marcu*, ci din cea a lui Ioan (cap. 20). Personajul principal devine, în locul Mironosiţelor, Maria Magdalena. Episodul, de notorietate, este cel în care, tulburată de întristare şi plângând, Maria Magdalena îl confundă pe Iisus cel Înviat cu grădinarul: „Maria Magdalena a venit la mormânt dis-de-dimineaţă, fiind încă întuneric (...) s-a întors cu faţa şi a văzut pe Iisus stând, dar nu ştia că este Iisus (...) crezând că este grădinarul" (Ioan 20, 1, 14–16). Dramatizarea acestui episod va da naştere la aşa-numita **scenă a grădinarului,** unde apare pentru prima dată personajul lui Christos în dialog cu Maria Magdalena. Scena a fost introdusă în misterele din Nürnberg.

Am considerat util să amintim de această scenă, deoarece personajele ei par să fi inspirat o colindă structurată epic pe tema „fetelor la cules flori": „... Jos în lunca soarelui / Ploile mi'or ploiat (...) După flori cine venè? / Vine Ană şi Ileană / Şi Mărie şi Cosană". Femeile sunt întrebate retoric: „Ano... şi Mărie şi Cosano, / **Peste flori cine-i mai mare**?", iar textul colindei lămureşte: „**Grădinarul florilor**, / **Fratele surorilor**"[41]. Substanţa textului este, desigur, marcată de remodelări sincretice; în locul Mariei Magdalena asociată în *Evanghelia după Ioan* (20, 14) cu **Iisus – grădinarul**, apare un grup de femei între care se află Maria, dar impresia unui „déjà vu" în raport cu episodul biblic rămâne totuşi prezentă.

Legat de *scena grădinarului*, vom mai face o altă observaţie privind de această dată personajele şi secvenţele narative din eposul eroic. Piesa epică la care ne referim (culeasă în 1930 din Runcu – Gorj) este încadrată la tematica fantastică, tipul 29.II – „Însurătoarea lui Gruia cu fata împăratului". Mânat de dorinţa însurătorii, Gruia se travesteşte în **negustor** şi pătrunde în **grădina** Ţarigradului: „Şi iel, măre, că-m' pleca / În poarta Ţarigradului, / **Grădina cu florile**, / Tot **grădină de-mpărat**, / În **mijloc de Ţarigrad**". Sărind în grădină, este văzut de fata împăratului care îi spune mamei sale: „Maică, măiculiţa mea, / De când taica-mpărăţa / **Nime-n grădină n-a intrat**, / Dar acum c-a intrat / Tot un mic **negustoraş**, / Frumoasă marfă ce-m' are? / Tot cercei de adimant, (...) / Dă-m', maică, doi gălbeori / Să mă duc să cumpăr flori!"[42] Textul pare un ecou din *Evanghelia după Ioan* 19, 41–42, unde se vorbeşte de mormântul lui Iisus: „în **grădină**, un **mormânt** nou, în care nu mai fusese **nimeni** îngropat".

[40] Al. I. Amzulescu, *Cântece bătrâneşti*, p. 31.
[41] Béla Bartók, *Melodien der rumänischen colinde*, Budapesta, Editura Musica, 1968, p. 173.
[42] Al. I. Amzulescu, *Cântecul epic eroic*, Bucureşti, Editura Academiei, 1981, p. 346

https://biblioteca-digitala.ro

Secvența epică ce urmează am putea-o numi „scena neguțătorului din grădină". Ea pare construită pe datele din *Evanghelia după Ioan* 19 (41–42), privind mormântul cel nou al lui Iisus aflat în grădină, şi 20 (14–16), unde apare episodul întâlnirii cu Maria Magdalena. Aceasta ar putea fi întruchipată de „fata de-mpărat": „Fata de-mpărat mergea, / În grădină că-m' intra, / La negustor ajungea, / Două toarte ş-alegea (...) – Poftim, băiete, plata".

Credem că la originea acestei scene se află un proces sincretic, specific dinamicii fenomenului narativ oral, în care personajele şi elementele epice din scena **neguțătorului de miresme** şi scena **grădinarului** sunt retopite într-o nouă schemă narativă centrată în jurul **neguțătorului din grădină**, personaj ce pare să oculteze de fapt pe **Iisus grădinarul**.

În opinia noastră, „neguțătorul din grădină" nu este o simplă invenție poetică, ci ne furnizează o verigă prețioasă din sistemul complex de articulații ce leagă textul religios canonic, drama liturgică medievală şi o seamă de nuclee narative dezvoltate de categoria fantastică a eposului eroic sau a baladei familiale, cât şi a colindelor având ca temă „fetele la flori".

Personajul grădinarului apare şi pe teren folcloric românesc în drama religioasă *Mironosițele* sau „Învierea Domnului". Ea a fost cunoscută în părțile Săliştei din Mărginimea Sibiului (cuprinzând satele de păstori Jiana, Rod, Tilişca, Galeş, Sibiel, Orlat, Cacova). Obiceiul de a reprezenta *Mironosițele* era specific zilelor cuprinse între Paşti şi Ispas. Conform cercetărilor lui Şt. Petruțiu, drama religioasă *Mironosițele* s-a reprezentat pentru prima dată la Sălişte, în 1853, de unde a trecut în satele Galeş şi Rod. În 1895, ceata *Mironosițelor* putea străbate pentru reprezentații 22 de sate, ajungând până la Abrud în județul Alba[43].

Subiectul dramei populare era următorul: Sfânta Fecioară împreună cu Mironosițele se duc, tânguindu-se, la mormânt ca să ungă cu miresme trupul lui Iisus. Ajungând, văd străjile împrăştiate, iar Îngerul le lămureşte că Mântuitorul a înviat. Christos se arată în chip de grădinar Mariei Magdalena şi celorlalte Mironosițe care izbucnesc în cântece de slavă[44].

Mironosițele se jucau în zilele de Paşti, după terminarea liturghiei, în biserică sau în fața bisericii. Maria Magdalena, Fecioara Maria, Ioana, Susana, Salomia, Iisus, sutaşul Longhin, Arhiereul şi Îngerul erau interpretați de fete şi băieți, între 12–15 ani (fig. 5).

În timpul jocului, cântăreții erau aşezați pe două rânduri, față în față. La mijloc era sicriul (o lădiță), în care se puneau flori, o lumânare şi o cruce. El simboliza mormântul Domnului[45]. Interesantă era costumația Mironosițelor, care amintea aspectul unor călugărițe.

[43] Şt. Petruțiu, *Mironosițele. O dramă religioasă din ținutul Săliştei*, „Anuarul Arhivei de Folclor", vol. IV, Bucureşti, 1937, p. 13–15.

[44] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 269–270.

[45] Şt. Petruțiu, *op. cit.*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

Deşi prin subiect şi factură se apropie de genul misterelor religioase germane, acest teatru popular exemplifică, de fapt, folclorizarea unei producţii de autor. Scrisă de acel „Anton Pann" al Ardealului, cum a fost numit ţârcovnicul din Sălişte, Picu Pătruţ (1818–1873), drama *Mironosiţele* a fost colportată şi ulterior asimilată de mediile populare.

Fig. 5 – Grupul „Mironosiţelor" din Galeş în anul 1895.
Sus, de la stânga la dreapta: Arhiereul, Sutaşul, Îngerul, Iisus. Jos, de la stânga la dreapta: Salomia, Maria Magdalena, Fecioara Maria, Ioana şi Susana (Ţăranul din stânga: instructorul şi conducătorul grupului; cel din dreapta: cărăuşul).
Apud Şt. Petruţiu, *Mironosiţele. O dramă religioasă din ţinutul Săliştei*, „Anuarul Arhivei de Folclor" vol. IV, publicat de Ion Muşlea, Bucureşti, 1937.

Mironosiţe – Zâne – Rusalii

Procesul de subtilă infiltrare a culturii savante, de extracţie teologică, în oralitatea populară, beneficiază, aşa cum se ştie, de numeroase argumente de natură onomastică. Ele au fost cercetate mai puţin în cazul personajelor mito-folclorice sau „reprezentărilor fantastice", numite zâne[46]. În variantele tipului 8 (12) II din ciclul Novăceştilor, *Novac Porcăraşul, Însuratul lui Gruia, Novac şi zâna*, atestate în Banatul românesc şi sârbesc, Novac sau Gruia se însoară cu **zâna Măgdălina**, personaj care poate fi interpretat, în contextul comentariilor noastre, ca o formă de exprimare populară a personajului **Maria Magdalena**.

Surori, nu în sens consangvin, ci confesional, ca surori întru Christos, **Mironosiţele** au fost, considerăm noi, receptate în mentalitatea populară ca surori

[46] Ion Ghinoiu, *Panteonul românesc. Dicţionar*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2001, p. 214.

https://biblioteca-digitala.ro

ale Soarelui, de fapt, ale „Soarelui dreptății", cum mai era numit Christos. Un colind din Mureșul de Sus mai păstrează această viziune a religiozității populare: „A avut *Maica Sfântă* un fecior (...) / Și s-a dus la Ierusalim / **Să culeagă flori** (...) / Nime-n lume nu-l văzură / Numai **trei surori** / Ale **Sfântului Soare**: / **Una Maria** / **Una Margalina** / Și **una Popa**"[47].

Textul citat apropie pe sora Margalina (Magdalena) de „fiicele popii", care prescurtat și sugestiv s-ar putea numi „sora Popa". Semnificativ pentru nucleul narativ dezvoltat de balada „fantastică" de care ne ocupăm ni se pare faptul că tocmai specia rituală a colindei oferă o punte de legătură între cele două tipuri de cântec povestitor despre „cele trei fiice ale popei de piatră" și, respectiv, despre „cele trei surori la flori".

Credem că motivul Mironosițelor din tema *celor trei surori la flori* a influențat reprezentările românești ale unei categorii importante de ființe mitologice: **Zânele – Ielele – Rusaliile**. Faptul că Mironosițele au vizitat mormântul a contribuit, de asemenea, la asimilarea lor cu *spiritele morților*. Tudor Pamfile menționa credințele despre Iele, considerate „un fel de *spirite* femeiești", care își au locul predilect în **grădini** și poieni înrourate din păduri. El le mai numește zâne sau **Rusalii**[48].

Reținem apelativele lor: *Sfinte*, *Fetele codrului*, *Sfinte Mari*, *Trei Femei Sfinte*[49]. În Banat, printre denumirile Ielelor găsim: Magdalina, Ruja și Păscuța, ultima amintind sărbătoarea Paștelui[50].

Relația **Mironosițelor** cu reprezentările **Zâne – Iele – Rusalii** exprimă de fapt un sincretism păgâno-creștin, un proces complex de influențe, suprapuneri și asimilări *între fondul arhaic ale credințelor despre spiritele naturii* (ale apei, aerului, pădurii), unele dintre ele benefice, altele, cu aspect demoniac, spiritele morților și strămoșilor lor, și *tradiția biblică a femeilor sfinte venite* la mormântul lui Christos. Acestui subiect i-am consacrat un studiu aparte.

Cine este de fapt pasărea cuc?

Ultimul element din secvența de cuvinte-cheie propusă de noi cu scopul de a decodifica structurile de adâncime și eventualele semnificații religioase ale baladei „Trei surori la flori" este **pasărea cuc**. Ea este înfățișată, într-o seamă de variante din ambele tipuri ale baladei, ca un personaj metamorfozat: „Cucu jos că se lăsa, / De trei ori piste cap se da, / Și-un voinic că să făcea"[51].

[47] Iordan Datcu, *Colinde populare românești*, vol. I, București, Editura Minerva, 1992, p. 46–47.

[48] Tudor Pamfile, *Mitologie românească*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 2000, p. 191.

[49] Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea*, București, Editura Minerva, 1976, p. 61, 260.

[50] O. Bârlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 196.

[51] Grigore G. Tocilescu – Christea N. Țapu, *op. cit.*, p. 66.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceeaşi metamorfoză apare şi într-o variantă a celui de al doilea tip al baladei, „Popa cel de piatră": „Nu căuta că sunt cuc, / Că eu sânt tânăr voinic"[52].

Bogatul material etnologic despre *pasărea cuc* din aceste balade a fost deja discutat de folclorişti[53].

Semnificaţiile religioase ale acestei păsări, „apropiată de imaginea Sfântului Duh" şi care începe să cânte la Buna-Vestire, nu au fost însă detaliate. Atrage atenţia faptul că, frecvent, textele baladei asociază cucul cu porumbelul. În rugămintea lor de a fi salvate din tărâmul unde nu se aude „Nici cocoş cântând, / Nici oameni hăind, / Nici câini alătrând", surorile, îndeobşte cea mică, se adresează cucului numindu-l „Cuculeţule (...) Porumbacule"[54].

Comparaţia **cuc – porumbel** o considerăm deosebit de importantă pentru mesajul creştin al textului.

Încă din antichitate, porumbelul întruchipa prezenţa terestră a divinităţii. *Biblia* aminteşte de el în *Geneză*, *Profeţi* şi *Sfânta Evanghelie după Ioan*: „Şi a mărturisit Ioan zicând: Am văzut Duhul coborându-Se din cer, ca un porumbel şi a rămas peste El" (Ioan 1, 32). În simbolismul teologic, porumbelul evocă Sfântul Duh, dar el îl reprezintă şi pe Christos aducând oamenilor pacea şi mântuirea[55]. În această ultimă ipostază îl găsim menţionat într-un colind din Grădişte (Sarmizegetusa), tip 190, unde este descrisă Înălţarea, Christos fiind asemuit unui porumbel: *„Domnu* la cer mi-şi zbura,/ Nu mi-şi zboară cum să zboară / *Şi mi-şi zboară golumbeşte* / Şi mi-şi cântă îngereşte / Gazdă să te veseleşti"[56].

Întâlnirea celor trei surori cu porumbelul-cuc este întâlnirea lor cu Christos. Pe de altă parte, cucul-porumbac, asemenea porumbelului din povestea potopului lui Noe, vestitor al unor „pământuri noi", este cel care salvează surorile, îndrumându-le „la ţară", către un topos al vieţii, unde se aud „cocoşii cântând / Şi câinii lătrând"[57].

Pentru teologia creştină, adevărata „ţară" a credinciosului sunt „pământurile noi" care întruchipează Împărăţia lui Dumnezeu, adică acele „ceruri noi şi pământ nou" despre care propovăduia Apostolul Petru în a doua Epistolă Sobornicească (2 Petru 3, 13). Rugămintea adresată de cele trei fete cucului, de a le scoate din „tărâmul morţii la ţară", exprimă, credem noi, un mesaj alegoric creştin, care se referă la ideea de mântuire, adică de acces în Împărăţia lui Dumnezeu. Chiar modul în care se adresează cucului sora cea mică aminteşte de atitudinea credinciosului creştin în timpul rugăciunii: „În genunchi cădea, / De cuc se ruga"[58].

[52] Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 166.

[53] Sabina Ispas, *op. cit.*, p. 126–128.

[54] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol. IV, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. 444. Vezi şi „Trei surori" din colecţia Teodor Bălăşel, *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol. II, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 111.

[55] Marie-Madeleine Davy, *L'oiseau et sa symbolique*, Paris, Ed. Albin Michel, 1998, p. 82–87.

[56] O. Densusianu, *Graiul din Ţara Haţegului*, Bucureşti, Editura Socec, 1915, p. 166–167.

[57] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol. IV, p. 113.

[58] Vasile Cărăbiş, *Şiraguri de mărgăritare*, Craiova, Casa Creaţiei Populare, 1967, p. 57.

https://biblioteca-digitala.ro

Cuvântul „țară" poate fi înțeles nu doar în sensul lui propriu, ci, dată fiind întreaga țesătură de simboluri teologice – Sfântul Duh, Mironosițe, Înviere, Înălțare – și într-un sens metaforic și evanghelic, referitor la conceptul creștin de „pământ nou". La el se referă Sfântul Apostol Petru: „Dar noi așteptăm, potrivit făgăduinței Lui, ceruri noi și pământ nou, în care locuiește dreptatea" (2 Petru 3, 13). Mesajul teologic transmis de nucleul narativ al baladei „Trei surori la flori" face aluzie la „venirea zilei Domnului", așadar la Judecata de Apoi. Judecata finală este un act împărătesc al lui Christos, când El îi va judeca pe toți viii și morții (Matei 22, 31–46).

Tocmai această ideologie creștină de tip eshatologic, asociată și unui context funerar, explică prezența nucleului narativ dezvoltat de baladă și în specii cu funcții diferite, precum colinda (ne referim la colinda nr. 34, „secerișul funest", cu certe conotații eshatologice) sau Cântecul Zorilor, text specific ritualurilor funerare. Încercând să sintetizăm observațiile analizei noastre asupra cântecului povestitor „Trei surori la flori", putem formula următoarele observații:

1. Matricea rituală a nucleului narativ „Trei surori la flori generează un polisemantism al textului care face dificilă analiza. Conținutul polisemantic îngăduie variate interpretări etnologice, dar nu exclude nici lectura creștină.

2. Departe de a fi „fantastic", conținutul baladei exprimă un sincretism complex păgâno-creștin, în care pe fondul unor obiceiuri ceremoniale cu actanți feminini (Sânziene, Ispas, Rusalii) se evidențiază elemente epice și simbolice care pot fi puse în legătură cu episodul evanghelic al prezenței Mironosițelor la mormântul Domnului și cu dogma Învierii.

3. Analiza din perspectivă creștină, dimensiune religioasă total neacoperită de atributul „fantastic", oferă ipoteze pentru lămurirea unor aspecte aparent obscure ale textului, precum figura stranie a „fetelor bărbate" și a „popei de piatră". Investigarea detaliază rolul simbolic al cucului-porumbel, de călăuză din lumea morților spre tărâmul vieții, prezent în ambele tipuri de cântec povestitor.

4. Lectura textului din perspectiva ideologiei creștine sugerează o identitate (creștină) a celor trei **surori la flori**, asimilabile cu **Mironosițele**. Perspectiva teologic-simbolică ne oferă, în plus, o viziune de adâncime asupra fondului creștin, încă insuficient cercetat, al baladelor așa-zis „fantastice".

5. Cadrul teologic al analizei noastre atrage atenția asupra raporturilor dramei liturgice – nu întotdeauna evidente și articulabile într-un discurs etnologic – cu genuri și specii diferite, precum balada și colinda.

6. Relația textelor analizate cu drama liturgică și teatrul religios medieval de tipul „Passionsspiele" readuce în actualitate mai vechile discuții privind originea teatrului nostru popular. Ne gândim la opinia lui Moses Gaster, care era de părere că drama Irozilor ne vine de la sașii din Transilvania, sau la Teodor Burada, convins că „aceste jocuri" au fost introduse o dată cu creștinismul sau prin călugări străini veniți la noi în diverse epoci. În fine, Gheorghe Adamescu considera că

https://biblioteca-digitala.ro

teatrul popular ne-a venit „prin Bizanţ, adică prin originalele slavone, prelucrate după cele bizantine, sau prin saşii din Transilvania"[59].

7. Corespondenţele pe care ne-am străduit să le prezentăm între balada „Trei surori la flori" şi drama religioasă de tipul „miracolelor" şi „misterelor" oferă, în opinia noastră, un nou argument în favoarea complexităţii legăturilor culturii tradiţionale româneşti cu medievalitatea europeană.

Entre le fantastique et «Passionsspiele» – Considérations sur la ballade «Trois sœurs à la cueillette des fleurs» –

(Résumé)

L'étude propose une lecture du point de vue chrétien du chant narratif «Trois sœurs à la cueillette des fleurs».

L'analyse du texte folklorique, basée sur le système idéel et symbolique chrétien – dimension que l'attribut «fantastique» ne la couvre pas du tout –, offre des hypothèses pour l'éclaircissement de certains aspects apparemment obscures du texte, par exemple l'étrange figure des «filles mâles » et celle du «pope de pierre».

Le cadre théologique de l'analyse met sur le tapis l'hypothèse de certains rapports du drame liturgique médiéval, du type «Passionsspiele», avec des divers genres folkloriques, comme les ballades et les colindes.

Loin d'être «fantastique», le contenu de la ballade exprime un syncrétisme païen chrétien, où, sur le fond de certaines coutumes cérémonielles aux actants féminins (Sânziene, Ispas, Rusalii), on met en évidence des éléments épiques et symboliques concernant l'épisode évangélique des «Mironosiţe» (les Saintes Femmes) – les dévotes qui ont apporté des baumes au tombeau du Christ – et le dogme de la Résurrection.

[59] Nicolae Cartojan, *op. cit.*, vol. II, p. 230.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

RECEPTIVITATEA CATEGORIILOR PROZEI POPULARE ÎN ORALITATEA CONTEMPORANĂ

MIHAI ALEXANDRU CANCIOVICI
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Ne propunem în scurta noastră intervenţie să urmărim câteva dintre coordonatele esenţiale ale selecţiei axiologice efectuate de receptorii contemporani importantelor categorii ale prozei populare.

Cercetarea etnologică a fenomenului povestitului în actualitate dezvăluie o serie de mutaţii în transmiterea şi receptarea categoriilor narative determinate de schimbări de mentalitate, de informaţie şi cultură. Anchetele noastre din ultimul deceniu dezvăluie schimbări spectaculoase în cadrul comunitarului rural. În primul rând, un aspect sociocultural fundamental îl constituie modificarea substanţială a acelei enclave aşa-zis arhaice, într-o comunitate mult modernizată, sub pătrunderea unor influenţe de ordin citadin. Satul cu mentalitate tradiţională a evoluat spre o dezvoltare socială economico-culturală de sfârşit de veac şi început al mileniului trei. Tineretul a migrat, în mare parte, spre oraş, unii tineri stabilindu-se acolo, alţii făcând naveta, ceea ce a determinat, cu siguranţă, unele mutaţii axiologice în performarea şi circularea produselor narative. Ultimii zece ani ne-au demonstrat că receptorii prozei populare şi-au schimbat substanţial mentalitatea şi gustul sub influenţa vădită a mass-mediei, a cărţii sau a diverselor publicaţii, constatându-se că s-a renunţat la acele categorii narative în care imaginarul cu caracter fabulos joacă un rol preponderent. Ne referim în special la basm, creaţie de mult depăşită, a cărui funcţionalitate în viaţa cultural-artistică a satului s-a pierdut în timp, dar şi la tradiţiile şi credinţele bogate în personaje cu caracter mitologic. Nu trebuie înţeles însă că aceste modificări ale gustului receptorilor de proză s-au produs deodată; ele s-au vădit într-un proces mai îndelungat, marcat de schimbări de mentalitate. Pentru specialistul etnolog, cercetarea fenomenului povestitului în contemporaneitate evidenţiază câteva paliere importante ale receptării categoriilor narative în oralitatea zilelor nostre, paliere pe care încercăm să le analizăm în continuare.

Studiul diacronic al fenomenului povestitului atestă o scădere considerabilă a interesului pentru povestit în general. Şezătorile, clăcile tradiţionale, diversele contexte socioculturale propice narativităţii s-au diminuat şi chiar în multe zone au dispărut, fiind determinate de puternicele presiuni şi şocuri ale perioadei de tranziţie. Indivizii din comunitarul rural resimt din plin aceste efecte, au probleme de ordin economic majore, se străduiesc să-şi redimensioneze preocupările, să se adapteze unor noi condiţii de viaţă şi de muncă şi nu mai au apetit pentru povestit.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 191–195

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, din cauza mass-mediei care exercită o influenţă profundă în viaţa satului contemporan, oamenii nu se mai adună în colectiv pentru a crea cadrul necesar povestitului.

Basmul, aşa cum observam mai sus, şi-a pierdut credibilitatea şi eficienţa. Bătrânii satului nu mai povestesc nepoţilor poveşti, pentru că aceştia privesc la TV. Majoritatea bunilor povestitori a dispărut, iar cei în vârstă au uitat repertoriul de povestit, în primul rând prin inactivarea şi neperformarea sa. S-au produs, desigur, şi mutaţii axiologice în cadrul diverselor creaţii narative. A scăzut interesul pentru acele produse bogate în reprezentări fabuloase, mitologice, cum ar fi basmul, legenda, şi a crescut o anumită receptivitate pentru naraţiunile cu caracter realist, pentru memorate, pentru povestirile cu caracter memorialistic, autobiografic. Oamenii simt nevoia să-şi povestească întâmplări trăite, ce presupun un anumit grad de participare afectiv-sentimentală.

Snoava, categorie narativă mult apreciată în colectivitatea tradiţională, cu o pondere substanţială între categoriile narative performate în cadrul fenomenului povestitului, a înregistrat în ultima perioadă de timp o scădere greu de explicat, aşa cum bancul, de provenienţă citadină, bine reprezentat în perioada comunistă, se spune din ce în ce mai rar. Snoava este mult mai legată de viaţa satului, prin caracteriologia sa, prin relaţiile sociale pe care le reflectă; din aceste raţiuni, ea devine permanent actuală şi contemporană cu momentul în care este prezentată publicului auditor. Ea se modelează cu multă uşurinţă, în funcţie de aspectele de viaţă şi din această cauză evoluţia ei este evidentă de la snoava tradiţională la cea modernă.

Atât cercetările de teren, cât şi o investigare serioasă a Arhivei I.E.F. ne-au relevat atât contextele tradiţionale, cât şi pe cele particulare ale povestitului snoavei, unele apărute, cu precădere, în ultimii zece ani, legate de dinamica evoluţiei respectivei categorii narative. Snoava, prin concentrarea ei, dar mai ales prin folosirea comicului, cere o anumită atmosferă şi, mai mult decât atât, un anumit tip de public, capabil să guste poantele, umorul situaţiilor. Povestitorii de snoave sunt şi ei, la rândul lor, specializaţi în acest tip de naraţiuni, necunoscând, în genere, basme fantastice.

Dintre contextele socioprofesionale care se desfăşoară în afara satului, legate de microunităţi umane, am putea cita povestitul la stână şi cel din sectoarele forestiere. Tinerii care practică păstoritul, în actualitate, nu mai ştiu să povestească, ca pe vremuri, basme. Ei s-au modernizat, poartă tranzistorul, ceasul electronic, se informează despre tot ceea ce se întâmplă la oraş, au o cu totul altă mentalitate. Povestitul la stână s-a pierdut, cu trecerea timpului, rămânând doar o mărturie a existenţei unei tradiţii de povestit pastorale. Păstorii tineri spun mai curând snoave ori bancuri, pe care le-au aflat la oraş, în zilele de iarnă, când coboară cu oile la şes, sau de la diferiţi turişti, pe care-i întâlnesc la stână ori pe cărările montane. Un mediu prielnic pentru povestit a fost şi este şi în prezent cel forestier. În zonele montane sau subcarpatice muncitorii forestieri, angajaţi la diversele sectoare

https://biblioteca-digitala.ro

forestiere, lucrează întreaga săptămână în diferite parchete ale sectoarelor respective, trăind în cabane unde se gospodăresc şi mănâncă împreună. Viaţa în comunitar presupune un anumit cod şi un sistem de norme de conduită. Oamenii aceştia sunt solitari, în general tăcuţi, manifestând o oarecare suspiciune faţă de persoanele din exteriorul comunităţii respective. Reîntorşi seara la cabană, au nevoie de destindere şi relaxare, după efortul fizic depus. Se spun, deci, poveşti, dar mai ales snoave, glume, bancuri, diverse întâmplări cu conţinut memorialistic.

Într-una din deplasările noastre, în comuna Maieru, judeţul Bistriţa-Năsăud, am întreprins un experiment, călătorind împreună cu muncitorii forestieri din zonă, care plecau lunea în sectorul din Valea Arieşului, urmând să rămână acolo, până la sfârşitul săptămânii. Ei îşi făceau cumpărături de la un magazin forestier din exteriorul satului. În scurtul lor popas, am încercat să reconstituim repertoriul de naraţiuni şi să-i cunoaştem, dintre ei, pe povestitorii talentaţi.

Primele constatări care se pot face asupra repertoriului de cabană şi a preferinţelor receptorilor ne relevă o serie de mutaţii în cadrul fenomenului povestitului. Astăzi, la cabanele forestiere nu se mai spun basme. A scăzut total interesul pentru asemenea naraţiuni. Se remarcă o schimbare de gust, interesul mutându-se în mod firesc de la basm la snoavă, banc, glume sau povestiri adevărate din viaţă.

Un alt cadru de povestit este şi cel minier. Băieşii au o viaţă plină de privaţiuni şi sacrificii. Au iubit şi iubesc şi acum naraţiunile. O interesantă informaţie ne-o dă Boldiş Ştefan din Rodna Veche: „Obiceiul povestitului a existat, există şi astăzi şi probabil va exista. Minerii, datorită faptului că se deplasează pe o distanţă mai lungă la locul de muncă, în maşini, în sala de apel, înainte de apel, la intrarea în şut, la ieşirea din şut, povestesc diferite întâmplări, diferite bancuri, poveşti, mă rog, discuţii hazlii, pentru că prin însăşi munca lor aceste poveşti îi relaxează, îi uşurează şi-i fac să uite greutăţile pe care le-au avut în subteran"[1]. Acelaşi subiect face câteva observaţii extrem de interesante legate de opţiunile preferenţiale ale minerilor, în receptarea naraţiunilor: „Astăzi plac mai mult naraţiunile mai scurte şi datorită firii oamenilor, cu muncă grea, cu muncă foarte grea, poanta directă îi aduce mai repede la o stare de bună dispoziţie, decât o poveste totuşi frumoasă, dar lungă. Ei nu-s obişnuiţi cu vorbă multă"[2]. Intervievatul pledează, astfel, pentru valoarea catarctică a povestirii, precum şi pentru concentrarea şi concizia naraţiunii în spiritul solicitat de receptorul actual.

Printre ocaziile legate de momentele importante din viaţa omului, nunta are un rol preponderent. La ospăţul de la nuntă se mai spun şi astăzi snoave şi bancuri. De asemenea, şi la priveghiul mortului se povestesc întâmplări din viaţa acestuia sau diverse memorate. Ocaziile exterioare vieţii din comunitarul rural facilitează spunerea naraţiunilor; serviciul militar sau viaţa în penitenciare devin şi acestea contexte favorabile povestitului. Povestitul de cazarmă a constituit dintotdeauna un

[1] Arhiva IEF, inf. mgt. 5.712 II.a.
[2] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

fenomen cu puternice suporturi spirituale. După opinia noastră, el nu s-a pierdut nici astăzi, ba poate s-a conturat mult mai pregnant înspre performarea bancurilor şi snoavelor moderne. Foarte multe bancuri se reţin din armată şi o asemenea constatare ne-a fost uşor de făcut în numeroasele noastre cercetări de teren. Penitenciarul, de asemenea, a facilitat spunerea multor naraţiuni. Un cunoscut povestitor de-al nostru, Stan Lazu, din comuna Gropeni, judeţul Brăila, fost hoţ de cai, a intrat în dese conflicte cu autorităţile şi a fost închis. El ne-a povestit multe întâmplări din detenţie, amintiri din război, dar şi snoave suculente.

Este interesant cum astăzi, după Revoluţie, circulaţia snoavelor de tip tradiţional a scăzut substanţial, dar, şi la oraş, bancurile nu mai au aceeaşi frecvenţă ca în vremea dictaturii comuniste. Se presupune că noile realităţi socioeconomice nu mai favorizează performarea acestora, bancurile pe suport anticomunist au dispărut, dispărând şi realităţile care le-au generat. Au apărut în schimb snoave moderne, influenţate de noile contexte de viaţă, precum şi bancuri ce se referă la diversele efecte ale economiei de piaţă. Sub influenţa factorului economic s-au produs evidente mutaţii demografice de forţă de muncă. Majoritatea tinerilor de la sat a plecat la oraş pentru a descoperi locuri de muncă. Tinerii s-au încadrat ca muncitori în diverse combinate şi uzine, din centre urbane, şi fac naveta uneori zilnic sau rămân în gazdă în oraş. Noile schimbări în economie creează condiţii favorabile pentru un asemenea fenomen socioeconomic.

Navetismul continuă să constituie cel mai propice cadru pentru performarea naraţiunilor comice, în speţă a snoavelor şi mai ales a bancurilor. Tinerii, în tren, joacă cărţi, spun bancuri şi se amuză unul pe socoteala altuia. Ei importă de la oraş bancuri pe care le pun apoi în circulaţie în mediul rural. Naveta, fiind de regulă scurtă ca timp, fie că se efectuează cu mijloace IRTA, fie cu trenul, favorizează povestirea doar a naraţiunilor concentrate; basmele nu se mai spun, fiind lungi.

Cercetarea contemporană a fenomenului etnofolcloric al povestitului în ultimul deceniu ne-a relevat câteva trăsături generale:

– s-au produs mutaţii funcţionale în cadrul fenomenului, precum şi mutaţii axiologice în receptarea de către publicul contemporan a naraţiunilor;

– a scăzut substanţial interesul pentru naraţiunile fabuloase, precum basmul, şi s-a menţinut interesul pentru cele concentrate şi cu subiecte apropiate de realităţile vieţii oamenilor, respectiv snoava, anecdota, bancul, povestirea memorialistică;

– a crescut interesul pentru snoavele cu caracter licenţios, cu exprimări „fără perdea", pentru acele naraţiuni cu umor gros, suculent, aceasta datorându-se, fără îndoială, dorinţei oamenilor de a se destinde, de a uita greutăţile pe care trebuie să le parcurgă în etapa tranziţiei;

– povestitul îşi restructurează formele şi diversele sale manifestări în viaţa culturală a satului, în funcţie de noile realităţi socioeconomice care creează alte cadre de desfăşurare a sa;

https://biblioteca-digitala.ro

– în timp, dispar anumite categorii narative, afirmându-se altele mult mai apropiate de gustul contemporan, producându-se, totodată, şi interesante modificări de structură ale acestora;

– povestitul evoluează spre forme noi de manifestare, de la tradiţie la inovaţie, constituind un fenomen activ în viaţa satului, într-o continuă dinamică.

La réception des catégories de la prose populaire

(Résumé)

L'auteur fait dans son discours un exposé à propos de la réception des catégories de la prose populaire orale. Au présent, se sont produit des modifications substantielles axiologiques des récepteurs des productions narratives, à cause du changement de la mentalité et les conditions socio-économiques. Par exemple, les productions narratives avec des représentations fabuleux se sont reduits et meme ont disparues étant changées avec des contes concentrés avec un caractère réaliste. Aussi on préfère maintenant les facéties et les blagues.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

INFORMATORUL PRIVILEGIAT ŞI CONDIŢIONAREA ANCHETEI ETNOLOGICE

NARCISA ŞTIUCĂ
Centrul Naţional al Creaţiei Populare, Bucureşti

Când am început redactarea lucrării de istorie orală *Transcrieri infidele*[1], mi-am amintit că undeva, într-o lucrare din anii '30, citisem despre dificultăţile la care este supus cercetătorul care îşi propune să observe şi să înregistreze manifestările sociale[2]: „Luat în parte, fiecare dintre indivizii componenţi ai societăţii reprezintă un cosmos, o lume în sine, atât de variată faţă de alte vieţi şi de bogată în amănuntele sale, încât problema pe care o ridică existenţa individului ca atare ar putea fi socotită insolubilă [...]. Sociologul va trebui să ia veşnic cunoştinţă de această societate prin oamenii individuali şi prin faptele izolate care o constituie, va trebui veşnic să reconstruiască, din fragmente, un total care îi scapă prizei directe [...]. Greutatea de care ne izbim este aceea de a obţine de la un informator, cu cât mai puţin amestec din partea ta, exact informaţia care îţi trebuieşte, sinceră şi complectă, pe care tu s-o înregistrezi, şi în a observa, fără deformare, faptele".

A construi biografia unei aşezări înseamnă a o divide în grupuri neomogene şi inegale ca pondere şi autoritate, a accepta schimbările şi renunţările, apoi a studia individualităţi şi destine şi, în fine, a le recompune după o anumită ştiinţă şi a le aşterne într-o imagine cu profunzimi şi reliefuri pe care descrierea seacă şi observaţia rece n-ar ambiţiona niciodată să le atingă.

De altfel, secolul XX a însemnat în antropologia culturală o întoarcere către *persoană* şi către *personalitate*, preocupările teoretice, marcate de împrumuturi din psihologie şi psihanaliză, având în vedere *experienţa personală şi personalizată a culturii*. S-a renunţat astfel la uniformizarea ce înlesnea în bună măsură demersurile cercetătorului, întrucât pornea de la ideea unei vieţi private standard şi nu a unui patrimoniu cultural înmagazinat în memoria educaţiei[3]. Condiţia cercetătorului antropolog sau etnolog este astfel mai aproape de aceea a jurnalistului şi a analistului care, aşa cum se profila în deceniul al nouălea al secolului XX, este dispus să recurgă la o teorie a comportamentului care să ia în

[1] Narcisa-Alexandra Ştiucă, *Transcrieri infidele (File din istoria orală a unui sat)*, Bacău, Editura Corgal Press, 2000.

[2] H.H. Stahl, *Tehnica monografiei sociologice*, Bucureşti, Editura Institutului Social Român, 1934, p. 9.

[3] Jean Copans, *L'enquête ethnologique de terrain*, Paris, Nathan, 1998, p. 68.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 197–205

https://biblioteca-digitala.ro

calcul variabilele bio-psiho-sociale ale subiectului cercetat[4]. Este, de fapt, o schimbare de atitudine care permite realizarea unui cuplu neluat în calcul până acum: *observator–observat*. Cercetătorul observă şi se lasă observat, emite opinii (enunţuri) despre cel pe care îl observă şi despre ceea ce acesta rosteşte, dar îl şi încurajează să formuleze, la rândul său, aprecieri şi concluzii ale acestei „scrutări" reciproce. În final, *informatorul privilegiat* devine, progresiv, un colaborator căruia îi sunt încredinţate anumite operaţii[5].

Rezultă de aici, pe de o parte, o nouă atitudine faţă de universul sau grupul studiat, iar pe de altă parte, un alt mod de tratare a temei. Cercetătorul acordă mai multă atenţie interlocutorului său, încercând să-i analizeze şi să-i pună în valoare personalitatea, raportând-o la *pattern*-uri culturale deja cunoscute. Subiectul plasat în centrul studiului antropologic (etnologic) îşi reconsideră şi îşi structurează discursul, competenţa şi performanţa creatoare în funcţie de observatorul său. Aşadar, timpul cercetătorului privilegiat de „poziţia sa demiurgică" a trecut; acum, el trebuie să se lase analizat, „pus la încercare" de propriii săi subiecţi. Mai mult, aceştia s-ar putea să-i propună o turnură a anchetei etnologice, o viziune schimbată, un unghi inedit, la care poate nici nu visa. Toate acestea în condiţiile în care disciplina, ca ştiinţă socială în sine, îi cere să fie obiectiv..., iar oamenii intervievaţi să dea dovadă de sinceritate...

Condiţiile de producere a povestirii sunt hotărâtoare mai ales în cazul celei autoreferenţiale (biografice, aşa-numitele *life stories*[6]), întrucât trebuie să ţinem seamă de o serie de factori exteriori actualizării de tip folcloric. Cu atât mai dificilă este sarcina celui care încearcă să recompună din frânturi biografice, din istorisirile martorilor şi participanţilor la evenimente istorice hotărâtoare pentru destinul unui mare grup de oameni, trecutul unei aşezări. Intervin, pe lângă condiţiile artificiale de performare (absenţa unui auditoriu competent din punct de vedere tradiţional, provocarea narării) şi impedimente noi (vârsta, sexul, provenienţa cercetătorului), se interpun mijloacele tehnice de înregistrare ce creează adesea o emoţie anxioasă subiectului[7].

Specialiştii în domeniu au stabilit că în performarea naraţiunilor mediul, cadrul sociocultural, contextul manifestării, pe de o parte, şi mentalitatea, atitudinea individului şi a grupului, a interpretului şi a audienţei, pe de alta, joacă roluri importante. S-a afirmat, spre exemplu, că datorită caracterului individual şi local, povestirea are o existenţă uneori efemeră şi o autonomie relativă, condiţionată de împrejurările zicerii, de interesul ascultătorilor, de dispoziţia şi

[4] Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Flammarion, 1980.

[5] Jean Copans, *op. cit,*, p. 105.

[6] Marie-Odile Géraud, Olivier Leservoisier, Richard Pottier, *Noţiunile-cheie ale etnologiei*, Iaşi, Editura Polirom, 2001, p. 39 ş.u.

[7] Georges Devereux, *op. cit.*, p. 216 ş.u.

https://biblioteca-digitala.ro

disponibilitățile narative ale povestitorului[8]. Am ales-o din multitudinea de aprecieri și definiții ce s-au dat narațiunilor personale pe aceasta pentru că este mai sintetică și pune, în același timp, două chestiuni care ne interesează: cea a *circumstanțelor genezei și performării* (implicit, a cadrului propice al culegerii) și cea a *criteriilor ce-i conferă calitatea de a fi tradițională.*

Narațiunile se pot naște, și adesea se nasc, într-o *conversație*, însă ceea ce le asigură o existență prelungită este *circulația.* Circulând, o relatare este *acceptată* de auditoriu, poate genera *variante*, i se pot adăuga *motive noi*, pune în valoare elemente de cultură mai vechi și chiar conferă celor ce o spun statutul de *povestitori specializați.*

Dacă din definiția creării povestirilor personale „despre întâlniri cu supranaturalul" rezultă în mod evident existența unui fundament de credințe și reprezentări, „a unui lexic cultural ce face posibilă comunicarea, stârnește și întreține interesul auditoriului", cu totul alta este situația celor de care ne ocupăm. Nu excludem, de bună seamă, niște tipare mentale, o clasificare de situații și personaje-tip, ba chiar o serie de scheme epice generatoare de astfel de narațiuni. Este însă cazul să punem mai mult accentul pe *referențialitate*, acea trăsătură ce diferențiază povestirile de celelalte specii ale epicii populare în proză. Detaliile temporale, spațiale, biografice, raportarea la persoane-martor și la obiecte-martor sunt tot atâtea argumente ale naratorilor pentru credibilitate, pentru verosimilitate. Însă trebuie spus că acestea toate nu au puterea de a face dintr-un șir de întâmplări – oricât ar fi ele de ieșite din comun – o narațiune demnă de a circula. Mai trebuie să existe încă două elemente: *pragmatica* și *stilul povestirii* – pe de o parte – și *interesul* și *girul colectiv* – pe de alta.

Povestitorilor mei din Fundătura nu le-a oferit nimeni niciodată șansa de a relata în afara grupului (satului) lor narațiuni despre întâmplările trăite în ultimele decenii. Diversitatea de atitudini și stilul fiecărui narator au dictat în final asupra organizării materialului: am optat pentru *profile și portrete de povestitor*, și nu pentru teme povestite. Am remarcat încă din cursul primelor întâlniri că povestitorii care îmi erau recomandați se poziționau undeva destul de sus în ierarhia satului, ierarhie constituită pe baza experienței individuale, iar repertoriul lor era unul strict specializat: narațiuni despre trecutul îndepărtat al satului (Gheorghe Adam și Spirache Florea), narațiuni despre război (Ioan Spânu și Spirache Florea), narațiuni din detenția politică (Gheorghe Mâșcă), narațiuni din perioada „instaurării puterii populare" (Gheorghe Adam și Gheorghe Mâșcă). Trecutul îndepărtat al așezării l-am putut investiga mult mai anevoios, apelând și la cópii de documente și acte oficiale păstrate în Arhivele Statului, unele publicate, altele păstrate de familia Adam.

[8] Nicolae Constantinescu, *Implicații teoretice în delimitarea categoriilor narative contemporane*, în *Memoriile Secției de Filologie, Literatură și Arte*, seria IV, tom. X (1988), București, Editura Academiei Române, 1990, p. 101.

https://biblioteca-digitala.ro

În cursul înregistrărilor pe care le-am realizat în satul Fundătura, comuna Glăvăneşti, judeţul Bacău (Frumuşelu 2, cum a fost numit satul în anii comunismului), am fost pusă adesea în postura culegătorului-povestitor, întrucât subiecţii aleşi îmi cereau o „prestaţie la schimb" ce condiţiona continuarea anchetei de teren. Acest fapt s-a petrecut mai ales în convorbirile pe care le-am avut cu cel mai vârstnic dintre ei, Gheorghe Adam (99 de ani la data înregistrării). Povestitorul se afirma şi ca martor al întâmplărilor, dar cel mai adesea ca protagonist al acestora. În cazul lui, mă aflam în faţa unui tip aparte de eroism (aş spune chiar un noneroism), concretizat adesea şi mărturisit ca fiind exclusiv verbal. Dintre atitudinile astfel manifestate ale personajului-narator, am notat: *ataşamentul simulat* (formulat prin lozinci sau replici cu dublu înţeles), *eludarea răspunsului* şi înlocuirea lui cu o vorbă de duh sau cu un proverb, *furnizarea dovezilor* din documente, *scrutarea ironică* a adversarului de-a lungul unui moment de tăcere semnificativă, *refuzul de a da satisfacţie* completă adversarului, *panica şi spaima* ce culminează uneori cu gesturi descumpănite (ştergerea dovezilor, fuga nocturnă) şi, în fine, *revolta verbală.*

Încă din vara anului 2000 am remarcat faptul că majoritatea povestirilor pe care le-am înregistrat şi transcris erau bine cunoscute cercului familial intim al lui Gheorghe Adam, dar şi consătenilor şi prietenilor care îl frecventau şi cu care îi plăcea să rememoreze timpurile de altădată. Circulaţia lor era însă relativă, în sensul că nu păreau a fi preluate de alţi naratori, ci se actualizau la cererea auditoriului doar de către protagonistul lor. Aş putea spune că, într-o oarecare măsură, acestea au devenit un tip special de *family stories* sau *first person reminiscences*[9], numai că tematica şi subiectele lor nu sunt restrânse la *o saga familială*, ci, dimpotrivă, se raportează la o comunitate mare (satul, zona) şi chiar mai larg, printr-o perspectivă temporală mereu prezentă, la o epocă istorică bine determinată: cea a instaurării puterii populare, cu o continuare firească până către anul revoluţiei anticomuniste, 1989.

Multe dintre naraţiuni însă sunt adevăraţi *topoi* în istoria orală dedicată acestei perioade, de aceea le-am putut raporta la puţinele lucrări publicate după anul 1990[10]. Exemple edificatoare în acest sens le constituie naraţiunile: „Cu grâu' di la americani"[11], „Cu cărţâle din pod"[12], „Cu revolveru' vârât în haini"[13],

[9] Jan Harold Brunvand, *The Study of American Folkore*, New York, London, W.W. Norton & Comp., 1986, p. 172.

[10] Aniţa Nandriş-Cudla, *20 de ani în Siberia. Destin bucovinean*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991; *Povestea Elisabetei Rizea din Nucşoara urmată de mărturia lui Cornel Drăgoi*, culese şi editate de Irina Nicolau şi Theodor Nuţu, cu o prefaţă de Gabirel Liiceanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993; Smaranda Vultur, *Istorie trăită, istorie povestită (Deportarea în Bărăgan, 1951–1956)*, Timişoara, Editura Amarcord, 1997; Smaranda Vultur (coord.) *Lumi în destine. Memoria generaţiilor de început de secol în Banat*, Bucureşti, Editura Nemira, 2000.

[11] Narcisa-Alexandra Ştiucă, *op. cit.*, p. 49.

[12] *Ibidem*, p. 62.

[13] *Ibidem*, p. 64.

https://biblioteca-digitala.ro

„Cu țâganu' şî radioficarea"[14]. Cele mai multe prezintă astăzi o circulație amplă, glisând relativ uşor spre anecdotic. Talentul narativ în sens folcloric l-am evaluat nu doar în virtutea stilului plin de vervă, fluent, dezinhibat complet (ar fi interesant de văzut ce şi cum povestea el înainte de decembrie 1989), ci şi în modul în care prelua şi fructifica tipare narative tradiționale.

Voi enumera aici principalele observații privind, deopotrivă, structura narațiunilor, tipologia personajelor şi strategia narativă, întrucât pe toate acestea le-am analizat deja în detaliu[15]. Am observat, aşadar, la Gheorghe Adam preferința pentru formele consacrate folcloric ale narațiunilor realiste plasate în registrul grav al experienței-limită, dar şi pentru cele tradiționale: snoave, narațiuni de tip anecdotic ori parabole. Structural, narațiunile se bazează pe cuplul prejudiciere / remediere, cu un crescendo de situație şi un punct culminant marcat, de obicei, de formularea memorabilă (de cele mai multe ori, aceasta din urmă însoțeşte dovada materială, urmând apoi o rezolvare pozitivă, dar există şi situații în care urmează cedarea şi acceptarea constrângerii).

„Galeria personajelor" este impresionantă şi interesantă: *stupidul rău intenționat* (de obicei, securistul sau activistul cu funcție importantă), *turnătorul* (personaj mărunt, întotdeauna slab instruit, dar malefic, un fel de auxiliar al sistemului), *prostul parvenit politic* (şi el, o unealtă ce nu se suprapune de cele mai multe ori nici stupidului, dar nici turnătorului, pentru că este cumva câte puțin din fiecare), *anchetatorul limitat* (pe care naratorul îl ridiculizează, adresându-i cele mai caustice epitete şi cele mai reuşite replici). Apar apoi personajele ce aspiră la roluri pozitive: *activistul cumsecade* (indulgent şi echilibrat, cultivat sau cel puțin instruit, este mai curând înzestrat cu mult tact, decât convins de nevinovăția celor pe care îi anchetează) şi *intelectualul* constrâns să abuzeze sau doar să colaboreze (acestuia, în virtutea studiilor şi a capacității intelectuale dovedite, povestitorul îi acordă circumstanțe atenuante, socotindu-l tot un persecutat politic).

Nu atât situațiile în sine ce se aflau mult prea îndepărtate în timp pentru a le fi putut trăi şi eu, cât raportările la personaje îi furnizau interlocutorului meu circumstanțe în care să mă solicite în mod activ, eventual ca narator. Cel mai adesea, discuția gravita în jurul acelor personaje pozitive încadrate de el într-o categorie umană-etalon: *oaminii adivarați.* Faptul că aceştia erau întotdeauna intelectuali cu o educație şi o conduită dintre cele mai alese (învățătorii şi preoții de altădată, profesori universitari şi ofițeri de carieră originari din satul Frumuşelu ce făcuseră carieră strălucită, înalte fețe bisericeşti, ingineri sau medici trimişi să „înfăptuiască politica partidului") îi plasa pe o treaptă privilegiată a ierarhiei sociale. Dar nu numai atât: încă din primele ceasuri de dialog, Gheorghe Adam a vrut să ştie cât mai multe despre mine şi, aflând că timp de un deceniu fusesem profesoară într-un sat din județul Giurgiu, a înțeles că, la rândul meu, cunoscusem

[14] *Ibidem*, p. 67.
[15] *Ibidem*, p. 34 ş.u.

https://biblioteca-digitala.ro

bine contextul social-politic al anilor '80 şi că, implicit, luasem contact şi chiar colaborasem cu oameni de acest gen. Ba chiar mai mult, în unele momente părea să mă încadreze a priori, prin raportare la rigorile sistemului ideologic, la ultima categorie de personaje, cea a intelectualilor constrânşi să aplice politica partidului comunist. Pentru toate aceste considerente, el mă implica direct în evaluarea situaţiilor şi într-o interpretare subiectivă a atitudinii protagoniştilor între care, aproape întotdeauna, se număra şi el. Lucrul acesta l-am pus nu doar pe seama unei abile strategii narative menite să-mi păstreze interesul, ci şi pe aceea a încercării de scrutare şi evaluare a observatorului. Solicitarea şi implicarea mea erau cerute consecvent şi asiduu prin aserţiuni şi replici de genul: „Da' ci vă spui io dumnèvoastră, doamnă?!.. Că doar şi dumnèvoastră, ca profesoară, trebe că ştiţi!?" sau „Îşi bătèu gioc aşă di oamini, di oaminii cu carti, ca sî nu poatî zâci nica, sî nu sî revolti, sî baji frica 'ntr-înşii! Îi făcèu în fiel şî chip: burghezâie roşâie, chiaburi, duşmani ai poporului şî câti şî mai câti ocări! Îi teroriza!" Atunci când nu părea mulţumit de replicile mele, povestitorul recurgea la experienţa unor martori pe care oricând îi puteam intervieva, urmărind un efect persuasiv dublat de confirmarea statutului de informator privilegiat pe care şi-l câştigase şi şi-l lua foarte în serios. În felul acesta Gheorghe Adam a fost nu numai un foarte bun subiect, ci şi un priceput ghid al cercetărilor mele. Pornind de la istorisirile lui inversate cronologic – datorită interesului manifestat pentru perioada comunistă – am reconstituit o bună parte din istoria satului (până către sfârşitul veacului al XVIII-lea[16]) şi am putut cunoaşte alte experienţe individuale remarcabile legate de al doilea război mondial şi de persecuţiile duse până la privarea de libertate din perioada comunistă.

Am remarcat apoi unele adaosuri stilistice care se pot grupa, după intenţia naratorului, în două categorii: didacticiste şi persuasive. Sesizam, pe de o parte, o tentativă de iniţiere[17], un demers moralizator, iar pe de altă parte, intenţia de a obţine în schimb chiar o naraţiune, ca semn al confirmării şi solidarizării cu o idee. În primul caz, comentariul formulat de povestitor era un fel de paranteză explicativă, o *marginalia* pe înţelesul meu pentru o atitudine, o replică, un gest, cu totul evidente şi convingătoare în sine. În cel de-al doilea caz, era vorba chiar despre discuţii ample, despre demonstraţii din care se năşteau alte naraţiuni. De fapt, era o materializare a retrăirii întâmplărilor, o încercare de a justifica lupta sau resemnarea, dar şi o rejudecare, *sine ira et studio*, a sistemului. Adesea, însă, Gheorghe Adam prelua conducerea interviului, constrângându-mă, practic, să-mi expun şi să-mi susţin experienţele, opiniile, opţiunile, să mă pun în locul protagonistului. Era, am apreciat ulterior, o formulă de evaluare izvorâtă dintr-un sentiment al culpabilităţii, o dată ce „eroul"-narator nu avusese niciodată de ispăşit

[16] *Ibidem*, p. 27.

[17] T. van Dijk, *Action, Action Description, and Narrative*, „New Literary History", 6 (1975), p. 273–294, apud John A. Robinson, *Personal Narratives Reconsidered*, „Journal of American Folklore", vol. 94, nr. 371, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

pedepse extreme din partea autorităților. Pentru el însă, umilirea, hărțuirea, nesiguranța, desconsiderarea, crearea unei atmosfere propice delațiunii erau la fel de greu de îndurat ca și privarea de libertate și de acest lucru încerca să mă convingă autoanalizându-se și rememorând detaliat coordonatele decisive ale momentelor de teroare comunistă. De acest fapt, de aceste dialoguri exterioare fluxului narativ a depins adesea bunul mers, ba chiar continuarea cercetării, întrucât un răspuns evaziv, o temporizare a discuției, cu atât mai mult o remarcă neutră, îl făceau să renunțe la comunicare pentru un interval de timp nedeterminat.

Cel mai adesea, povestirile erau anunțate de *formulările memorabile* ce aveau deja o apreciabilă circulație – cel puțin în cercul în care le mai povestise Gheorghe Adam. Ele funcționau în economia povestirii într-un fel asemănător „poantei" din anecdotele de cea mai bună calitate: incitau și lăsau să se întrevadă elementul declanșator, dar mai ales mă pregăteau pentru atitudinea așteptată și chiar dictată de povestitor. Starea de incertitudine și curiozitatea îmi erau mai întotdeauna prelungite de un dialog între povestitor și „asistenta" sa, Emilia Adam, care adesea juca rolul *auditoriului activ* despre care vorbesc lucrările de exegeză a textului folcloric. Era un mediu ideal de culegere a narațiunilor. Mai întâi se ivea miezul anecdotic al narațiunii, apoi mici corecții venite de la unul sau celălalt, amintiri despre alte circumstanțe ale relatării, apoi, după o pauză în care gazdele mele încercau să vadă dacă m-ar interesa s-o ascult, jucând parcă o mică scenetă naivă, cea a refuzului și dorinței de a fi îmbiați să spună. Când totul era pregătit, nu mai rămânea decât să ascult întreaga relatare...

Contextul mai larg, istorico-politic și social al momentului, era și el foarte fertil unei asemenea strategii, căci ne aflam într-un an electoral, iar informatorului meu, pasionat de fiecare eveniment, nu-i scăpa nici o știre difuzată de mass-media. Mai mult decât atât, la fiecare revenire a mea din Capitală mă iscodea pentru a afla „realitatea", adevărul, convins fiind că noutățile difuzate nu sunt și nu pot fi decât cel mult credibile. În vălmășagul zilelor pe care România le trăia în cel de-al unsprezecelea an al libertății ei, am avut prilejul de a remarca interesul lui Gheorghe Adam pentru fiecare eveniment, pentru fiecare personalitate politică sau culturală, acuitatea cu care le analiza și spiritul fin de observație.

Seară de seară, după fiecare jurnal de televiziune, se iveau fie istorioare cu tâlc ce dădeau alt sens, mult mai plin de miez, evenimentelor fierbinți din Capitală sau măruntelor întâmplări de peste zi, fie rememorarea unor întâmplări similare petrecute cu decenii în urmă. Era o experiență cu totul inedită pe care, ca folcloristă, o trăiam cu o imensă satisfacție, descoperind, cu fiecare înregistrare sau notă, un povestitor de excepție. Secondat și adesea incitat de soția sa, socotindu-mă pe mine un partener de conversație oarecum docil și fidel, Gheorghe Adam își etala o foarte veche știință oratorică și își punea în valoare o erudiție de tip țărănesc.

Când, într-o seară, comentatorul televiziunii naționale anunță „trecerea cu arme și bagaje" a unui grup de politicieni de la un partid a cărui cotă de popularitate scăzuse la altul care părea să conducă detașat în preferințele electoratului,

https://biblioteca-digitala.ro

povestitorul meu îşi aminti „Povestea lui Haralambie din Glăvăneşti"[18] comentând apoi în spiritul timpurilor când trăiau *oamini adivaraţi*: „N-ar trebui, doamnă, să să-ntâmple lucruri di-astea!... Şi nişi ciialalţ' n-ar trebui să-i primască pintru cî cini-o tradat o datî mai trădeazî ş-a dooa oarî şî toatî viaţa lui n-ar' sî hie on om di nădejdi!..." Apoi, el mi-a vorbit aproape cu pasiune despre felul cum românii se arată mereu nemulţumiţi de ceea ce au şi totuşi nu fac nimic pentru ca lucrurile să se schimbe: „Păi ştiţi cum facim noi, românii, cu nemulţumirea asta? Ca hiu' cela di-mparat cari nu iara fericit! O ştiţi pi asta?... Hai sî v-o spun!...". Şi dezvoltând apoi o întreagă filosofie a fericirii[19], interlocutorul meu încerca să-mi demonstreze cum, adesea, oamenii pot trece pe lângă ea fără s-o preţuiască şi mai ales, atunci când reuşesc acest lucru, fără să-i înţeleagă sensul şi fără s-o împărtăşească şi celorlalţi. Despre lozinca „Noi nu ne vindem ţara!", despre spaima unora de a ne lăsa ajutaţi de ţări mai puternice şi despre eventualul preţ pe care acestea l-ar aştepta, Gheorghe Adam mi-a spus cu amărăciune: „Cân' am închinat ţara ruşâlor sî ni-o pradi, am mai făcut şî paradă cu flori şî cu cântice!... Acuma, cân' suntem în fundu' râchii, ni mai facim şî fuduli!... Ca zgârşitu' cela cari să-neca!... Sî v-o spun şî pi asta!..."[20] Peste două luni, revenind în satul Fundătura, am avut prilejul de a mai asculta o istorie cu tâlc, cea „Cu bogatu şî săracu la giudicatî"[21], atunci când la radio s-a anunţat prăbuşirea Fondului Naţional de Investiţii şi fuga uneia dintre cele mai importante responsabile ale fraudei. Gheorghe şi Emilia Adam se îndoiau că femeia va fi prinsă şi că, odată adusă în faţa justiţiei, va fi cu adevărat pedepsită. Se îndoiau profund şi de eficienţa tribunalelor de azi, şi de buna credinţă a magistraţilor, şi de corectitudinea legilor: „Ş-apăi cân' a hi la tribunal acolo, a' sî facă cum o făcut cela cu chetrişelele p'in sân!..."

Mă obişnuisem deja cu aceste formule introductive ce-mi dădeau – tehnic vorbind – răgazul să mă pregătesc pentru înregistrare sau notare. Au urmat apoi şi alte mici naraţiuni anecdotice; pe unele le citise, pe altele le auzise demult, în tinereţe, iar acum le plasa în cele mai neaşteptate contexte. Asocierile de situaţie sau de personaje erau atât de minuţios ilustrate şi documentate încât totul devenea deodată convingător şi memorabil.

Toate aceste modalităţi de expunere, strategiile narative de care Gheorghe Adam dispunea m-au îndemnat să formulez ipoteza că actualizarea lor se producea frecvent în prezenţa unui cerc de ascultători activi. Acest fapt mi-a fost confirmat de ceilalţi trei povestitori pe care i-am înregistrat şi care erau (sau fuseseră) membrii acelui cerc, dar şi de rudele sale care, fără a avea competenţa lui narativă de excepţie, au reuşit să-mi redea câteva dintre „istoriile de viaţă" ale bătrânului.

Gheorghe Adam, „Moş Gheorghe" pentru unii, „Bădia George" pentru cei mai apropiaţi de vârsta şi de condiţia sa, era o personalitate marcantă a aşezării.

[18] Narcisa-Alexandra Ştiucă, *op. cit.*, p. 70.
[19] *Ibidem*, p. 67.
[20] *Ibidem*, p. 70.
[21] *Ibidem*, p. 68 ş.u.

https://biblioteca-digitala.ro

Descendent al uneia dintre cele mai vechi familii răzăşeşti din Frumuşelu, „cu urice domneşti de pe vremea lui Alexandru cel Bun", fost notar al primăriei, epitrop al bisericii pe care părinţii lui o ctitoriseră, el jucase rolul de lider de opinie în anii comunismului, reuşind, cu o abilitate uimitoare, să ţină cumpăna dreaptă între ce se cade şi ce nu se cade a fi făcut. Când am descins pentru prima oară în Fundătura, la sfârşitul lui iunie 2000, toţi cei pe care i-am contactat şi cărora le-am solicitat sprijinul au înţeles (fără ca eu să le fi spus acest lucru) că demersul meu se va finaliza printr-o carte „despre Moş Gheorghe Adam". Mai târziu aveam să realizez că, pentru cei mai mulţi oameni ai locului, istoria satului se suprapunea cu istoria familiei Adam (Pagu), iar viaţa lui Gheorghe Adam, „cel deodată cu veacul", era pentru ei un etalon. Cartea *Transcrieri infidele* nu reproduce în mod exclusiv repertoriul lui, însă îi conferă acelaşi loc privilegiat pe care i-l acordase întreaga comunitate.

Experienţa mea a fost însă cu mult mai profundă, întrucât a însemnat renunţarea la o serie de prejudecăţi şi de automatisme, de inhibiţii şi de restricţii impuse deontologic. Am regretat încă de la publicarea cărţii faptul că nu am realizat o transcriere fidelă a interviurilor cu cei patru povestitori băcăuani, mai precis, că nu am redat momentele în care mă lăsam provocată de ei, cele în care, pentru a scoate ancheta din impas, mă ofeream să-mi rememorez propriile „întâlniri cu comunismul" şi cele în care mi se cerea să-mi expun opiniile şi judecăţile în privinţa unor fapte şi oameni ce populau amintirile descinzând dintr-un trecut recent.

The Privileged Informer and the Conditioning of the Ethnologic Investigation

(Abstract)

The paper is based on the observations made during the research since 2000 on oral history from Fundatura village.

During this research I understood that in our days, the researcher's condition is different from that of his precursors. He must be often subjectiv, he must fold his research methods and technics depending on the informer's disponibilities. In certain, the "privileged informer" leads the debate so much that the observer himself becomes an "observed" person.

The relation between me and my informers was put under this mark as much as I was compeled to offer them "stories in exchange". Talling my own "histories" about the communiste experience, or fammily stories related to the same period, I obtained the trust of my collocutors and I provided for the continuity of my inquest.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

SINTAXA RITUALULUI FUNERAR

NICOLAE PANEA
Universitatea din Craiova

Ritualul, văzut atât ca act social ce perpetuează prin reprezentare norme, cât şi ca reprezentare codificată a unui schimb esenţial, vizează în orice societate gestionarea simbolică a prezentului. Importanţa lui este dincolo de orice dubiu. Mary Douglas sugerează chiar crucialitatea acestei importanţe: „As a social animal, man is a ritual animal. [...] Social rituals create a reality which would be nothing without them.It is not too much to say that ritual is more to society than words are to thought. For it is very possible to know something and then find words for it. But is impossible to have social relations without symbolic acts"[1].

Existenţa ţăranului român este marcată de o succesiune de ceremonii, datini şi ritualuri, care personalizează scurgerea vremii (ritualuri sezoniere), scurgerea vieţii (ritualuri ale ciclului uman), succesiunea activităţilor umane (ritualuri de muncă) şi care, în timp, au format un sistem imuabil de norme transmise din generaţie în generaţie, concurând la edificarea unei identităţi specifice a grupurilor sociale. Aceste ritualuri s-au păstrat diferit de la zonă la zonă, chiar de la sat la sat. Cu toate acestea, ritualurile sau ceremoniile generate de ciclul uman au încă o coerenţă funcţională foarte accentuată peste tot în România.

Gestionarea prezentului comunităţii prin înscenarea ritualurilor se realizează şi prin proiecţia în postexistenţă, căci moartea nu este văzută ca o ruptură brutală, ca o separare definitivă. Între lumea aceasta şi lumea de dincolo există relaţii permanente, prin ofrandele celor vii (pomenile) adresate morţilor neamului în schimbul protecţiei acestora. Într-un astfel de context, sufletul decedatului îndeplineşte şi funcţia emisarului, care trebuie, însă, îndrumat să ajungă la strămoşii protectori sau, cum spunea H.H. Stahl, să moară definitiv. În cele ce urmează, vom încerca să abordăm ritualul funerar ca o structură sintactică.

Nivelul sintactic al descrierii fenomenologiei funerare la români vizează stabilirea succesiunii logice şi funcţionale a practicilor şi gruparea acestora în cele

[1] Mary Douglas, *Purity and Danger*, London, Routlage and Kegan Paul, 1996, p. 63. (Animal social, omul este un animal ritual. [...] Riturile sociale creează o realitate care fără ele n-ar însemna nimic. Se poate spune fără exagerare că ritul este mai important pentru societate decât cuvintele pentru gândire, deoarece întotdeauna putem şti ceva şi să nu găsim decât după aceea cuvintele pentru a exprima ceea ce ştim. Raporturile sociale nu există însă fără acte simbolice.)

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 207–221

https://biblioteca-digitala.ro

trei mari secvenţe ordonatoare pe care A. van Gennep le numeşte: despărţirea de vechea stare, pregătirea pentru accederea într-o nouă stare şi accederea propriu-zisă.

A. Despărţirea de vechea stare

1. *Pregătirea.* Deşi înspăimântătoare, moartea poate fi considerată, mai curând, ca o împlinire decât ca o pedeapsă. Ea face parte din logica senină a ciclicităţii vieţii. De aceea, ţăranul român se pregăteşte încă din viaţă ca trecerea lui în lumea strămoşilor să se facă în mod sigur, corect şi fără prea multe chinuri pentru cei rămaşi. Această grijă pe care fiecare o are pentru pregătirile funerare vizează, pe de o parte, propria linişte sufletească, acomodarea psihică, iar, pe de altă parte, protecţia celor vii. Datoria acestora faţă de cel plecat pe lumea de dincolo este înfăptuirea ritualului. Această datorie este esenţială şi nu poate fi preluată de nimeni.

Neîmplinirea ei are efecte dintre cele mai nefericite, care afectează atât statutul sufletului mortului, rămas pribeag, neintegrat în lumea strămoşilor, cât şi destinul neamului.

Acomodarea psihică se realizează prin accentuarea iluziei transparenţei care, în mod concret, cuprinde o serie de practici, care, altfel, nu se înfăptuiesc sistematic, ci aleatoriu. Participarea frecventă la înmormântări (şi nu doar la cele ale cuiva din neam), participarea la pomeni, realizarea sărindarelor (pomeni pentru propriul suflet făcut de cel ce urmează a muri), slujbe la biserică pentru iertarea păcatelor, iertarea duşmanilor îl pregătesc pe cel care le practică pentru „marea trecere", familiarizându-l într-un fel cu moartea.

Acomodarea psihică este completată de o pregătire materială. Ea se realizează pe două planuri: 1. punerea în ordine a restanţelor din timpul vieţii şi 2. pregătirile concrete pentru momentul despărţirii de cei dragi: strângerea unor obiecte necesare înmormântării, doliului şi pomenilor; haine, coşciug, lumânări, diverse lucruri ce vor fi date de pomană, dar şi săparea gropii sau aranjarea locului de veci, sculptarea crucii.

Tot acest comportament este girat de felul în care românul înţelege ideile de datorie socială, de rol social, dar, mai ales, de felul în care datoria socială concordă prin repartiţia tradiţională (norme, cutume) rolului social al fiecărui individ, al fiecărei vârste şi sex.

2. *Semnele prevestitoare.* Tot acest comportament preparatoriu prefunerar accentuează până la solidarizare iluzia de transparenţă, creând o dispoziţie sensibilă aparte, astfel încât moartea este aşteptată în pace. Ea nu vine niciodată neanunţată. Semnele prevestitoare de moarte sunt un loc comun pentru civilizaţia rurală românească. Diversitatea lor este susţinută de diversitatea zonelor etnografice. Cu toate acestea, se pot stabili constante majore, cum ar fi casa şi gospodăria, drept

https://biblioteca-digitala.ro

emițătoare de semne funerare. Existența într-o comunitate tradițională este dublă, materială și simbolică, un continuu schimb de bunuri și simboluri. Este deci de la sine înțeles că universul cel mai familiar are această menire și orice deviere de la normalitatea simbolică poate deveni un semn prevestitor de moarte.

Normalitatea simbolică legată de casă, o proiecție simbolică a ființei în spațiu, în cosmos, prin funcția ei de ordonatoare a lumii, de *axis mundi*, este trăinicia, durabilitatea. Atunci când această trăinicie este perturbată, semnele: zgomote neașteptate făcute de o serie de obiecte precum masa, scaunele, grinzile, la care se adaugă evenimente precum crăparea zidurilor casei, căderea icoanei, a oglinzii, nefuncționarea ceasului, deschiderea de la sine a ușilor, pot prevesti moartea[2].

Aceleiași logici simbolice i se subordonează comportamentul anormal al animalelor domestice: câinele care urlă de trei ori, pisica neagră, mielul negru, vaca ce mugește fără motiv, al păsărilor domestice: cocoșul care cântă în prag, găina care cântă cocoșește sau al păsărilor sălbatice: cucuveaua (bufnița) care cântă pe casă sau în gospodărie, cioara, corbul, cucul care cântă deasupra casei și al reptilelor, cum ar fi șarpele care se arată în curte. Românii cred în existența șarpelui protector al casei (fiecare casă are șarpele ei; animal benefic). Omorârea acestuia, intenționată sau întâmplătoare, e semn de moarte, dar și de pierdere a „norocului" casei. Uneori, practici vrăjitorești precum sacrificarea după un tipic anume a animalului prevestitor poate amâna moartea, cu toate că românii cred, în general, că moartea este implacabilă.

Alături de semne prevestitoare de moarte, românii mai cred că iminența morții este anunțată și prin vise. Cele mai frecvente vise premonitorii conțin imagini din care nu lipsesc: apa tulbure, dinții care cad, fântâna dărâmată, luntrea, nunta, mireasa, tăierea unui pom, ursul arând cu plugul.

Toate aceste semne sunt părți componente ale unei gramatici funcționale încă. O demonstrează, întâi, faptul că ele sunt comunicate tuturor pentru a fi descifrate și, doi, că la descifrarea lor poate participa oricine; de la rudele apropiate până la cunoștințe, prieteni, chiar străini. Nu este exclusă, însă, existența unor persoane specializate.

3. *Iertarea*. Este un fel de spovedanie laică al cărei scop este ușurarea morții. Muribundul își cere iertare de la cei ai casei, de la prieteni, de la consătenii față de care a greșit. Cei chemați pentru a li se cere iertare trebuie să răspundă necondiționat cererii și, mai ales, trebuie să acorde iertarea prin formula: „Iertat fie

[2] S.Fl. Marian, *Înmormântarea la români*, București, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 1995, p. 7; E. Bernea, *Moartea și înmormântarea în Gorjul de nord*, București, Editura Cartea Românească, col. „Gnosis", 1998, p. 17–21; *Corpus de documente etnografice. Sărbători și obiceiuri*. Vol. I. *Oltenia*, Academia Română, Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu", București, Editura Enciclopedică, 2001, p. 140–141.

https://biblioteca-digitala.ro

şi de mine şi de Dumnezeu"[3], altfel, riscă să preia păcatul mărturisit de muribund. Dacă cel faţă de care muribundul s-a făcut vinovat cu ceva murise, atunci cere iertare cuiva din neam. La rândul lor, cei ai casei şi prietenii cer şi primesc iertarea de la muribund: „Rămâneţi sănătoşi, că eu vă iert, că eu mă duc"[4]. Deşi practică generală, iertarea devine obligatorie în cazul celor care se chinuiesc, credinţa fiind că nu-şi pot da sufletul din cauza păcatelor nemărturisite şi, mai ales, neiertate. Există o ierarhie a facilităţii sau dificultăţii cu care se acordă iertarea păcatelor, crima, focul sau sodomia fiind păcatele cele mai greu iertate[5].

4. Despărţirea propriu-zisă este marcată de practici ce sugerează schimbarea radicală de stare. Muribundul intrat în ceasul morţii este îmbrăcat, i se aprind lumânările. Lipsa lumânărilor aprinse este un păcat major pe care rudele apropiate îl vor expia dând mereu de pomană lumânări. Se crede că, altfel, sufletul mortului va rămâne veşnic în întuneric pe lumea cealaltă, doar cu lumina de la lumânarea de botez. Importanţa acordată luminii este atât de mare, încât în Oltenia muribundul însuşi îşi ţine lumânarea aprinsă în mâna dreaptă, înconjurat, într-o linişte profundă, de cei ai casei, care au şi ei în mâini lumânări aprinse. Practica poartă numele de „a ţine lumânarea cuiva".

Cât priveşte hainele, găsim în S.Fl. Marian următoarea explicaţie: „... mortul, până ce ajunge la locul hotărât, trebuie să treacă mai întâi print-un foc foarte mare şi periculos [...] Hainele ard, iar el rămâne neatins de para focului, iese de cealaltă parte de foc, unde şade Maica Domnului, care, văzându-l scăpat, îl cârmuieşte mai departe"[6]. E. Bernea culege o informaţie care conferă alte sensuri practicii: „dacă moare cineva neîmbrăcat se căiesc, că zice că aşa rămâne toată vremea pe lumea cealaltă. Când vede că omul moare toţi tabără pe el să-l îmbrace să nu rămână gol pe aia lume şi-apoi cum să se arate desbrăcat în faţa lui Dumnezeu"[7].

Separarea de vechea stare s-a încheiat. Începe pregătirea pentru integrarea în noua stare. De acum, scenografia rituală nu va mai cuprinde doar nivelul gestual, ci se va complica printr-un nivel poetic. Recuzita funerară va fi dublată de o performare imnodică (bocete şi cântece rituale).

B. Pregătirea pentru integrarea în noua stare

O complexitate de gesturi, de practici, lamentaţii şi cântece rituale marchează starea de liminalitate în care se află sufletul celui decedat şi căreia colectivitatea îi acordă maximum de atenţie. Este o stare foarte delicată, iar sensibilitatea ei este

[3] *Corpus de documente etnografice* (CDE), p. 144.
[4] *Ibidem*.
[5] E. Bernea, *op. cit.*, p. 23–24.
[6] S.Fl. Marian, *op. cit.*, p. 191–192.
[7] E. Bernea, *op. cit.*, p. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

pusă în valoare, înainte de toate, de numărul mare de practici ce au loc pe parcursul celor trei zile şi trei nopţi ce trebuie să se scurgă până la înhumarea celui decedat. De înfăptuirea corectă a acestor practici depinde integrarea sufletului în noua lume, cea a strămoşilor, şi protejarea comunităţii din care a plecat. Unele dintre ele vizează pregătirea propriu-zisă, materială, altele, iniţierea, pregătirea spirituală, iar, în final, altele, protecţia comunităţii.

Putem să ordonăm mulţimea de gesturi şi practici – conform unei logici tripartite – în trei nuclee semantice: 1. pregătirea corpului, 2. pregătirea tronului / gropii, 3. pregătirea călătoriei.

1. Pregătirea corpului. În prima zi, scalda rituală. Abluţiunea se face înainte ca trupul decedatului să se rigidizeze sub *rigor mortis*, fie de cineva hotărât chiar de acesta, înainte de a muri[8], fie, cel mai uzitat, de bărbaţi sau de femei, în raport de sexul celui decedat. Numărul lor variază în raport de zonă de la unu la patru[9]. Indiferent de vârstă, persoanele care participă la acest moment al ritualului sunt, de obicei, în vârstă. De asemenea, în tot acest timp, este obligatoriu ca unul/una dintre ei/ele să ţină lumânarea. Apoi, apa trebuie să aibă o serie de calităţi, ca şi recipientul în care se face acest scăldat, iar, în final, aruncarea apei (scaldei) se face respectând reguli stricte ce vizează protejarea celor rămaşi.

1.1. În zonele unde credinţele în strigoi sunt foarte puternice, după scaldă, o femeie în vârstă „pune într-o strachină praf de puşcă, usturoi şi tămâie, le pisează bine şi cu acest amestec unge mortul în semnul crucii: la nas, pe piept şi pe tălpi, alteori, la nas, pe burtă şi subţiori"[10]. Sensul practicii este evident protector.

1.2. Pregătirea continuă prin tăierea părului şi a unghiilor decedatului. Acestea nu se aruncă, ci, strânse într-un săculeţ, acelaşi care va mai conţine săpunul cu care a fost spălat, pieptenele cu care a fost pieptănat şi pânza sau cămaşa cu care a fost şters, vor fi depuse în coşciug. Practica era efectuată, în general, de cei care spălau mortul, dar, datorită virtualităţii şi potenţei magice a acestor părţi ale corpului şi a obiectelor folosite la igiena mortului, de strângerea lor se mai ocupau, de multe ori, şi rudele în vârstă ale acestuia.

Grija deosebită acordată acestei etape este direct relaţionată de simbolistica ce înconjoară aceste părţi ale corpului. S.Fl. Marian oferă două explicaţii: „... îi taie unghiile, anume ca şi sub unghii să-l poată astfel spăla, ca să nu rămîie şi sub acestea nici un pic de tină, pentru că dacă nu face aceasta pe cealaltă lume va avea grea răspundere, apoi şi pentru aceea ca nu cumva, ducând pământul cu dânsul din această lume în cealaltă, să fie recunoscut de diavol"[11] sau „românii din Moldova însă spun că de aceea se taie unghiile mortului şi i se pun în sân, pentru că la

[8] E. Bernea, *op. cit.*, p. 27.
[9] CDE, p. 150–151, S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 36–37.
[10] E. Bernea, *op. cit.*, p. 28.
[11] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro

vremea judecății cele de pe urmă din unghiile acestea au să facă sfinții arhangheli Mihail şi Gavril bucine din care au să bucine în cele patru cornuri ale lumii, ca să se întrupeze oamenii şi să se strângă la judecată"[12].

1.3. Prima etapă a pregătirilor se încheie cu îmbrăcarea mortului. Hainele sunt, în general, fie special făcute, fie special cumpărate pentru acest scop, de cele mai multe ori, alese în timpul vieții chiar de cel care tocmai a murit. Ele trebuie să fie noi şi să nu fie legate cu noduri. Mortul nu este îmbrăcat în haine deja purtate pentru că se crede că începe o viață nouă[13]. Foarte rar azi, dar frecvent în trecut, hainele pregătite pentru ultimul drum erau costume populare de sărbătoare, iar la bărbați, chiar cămaşa purtată la nuntă. Tot din timpul vieții se pregătea giulgiul (aripile, pânza pe ochi), o pânză de circa doi metri lungime şi destul de lată pentru a acoperi cadavrul, țesută din in şi brodată cu motive populare în culori sobre, de obicei, roşu şi negru, prevăzută în dreptul brațelor cu două aripi de pânză.

1.4. După aceste pregătiri, trupul mortului este aşezat fie pe o masă, în mijlocul camerei, fie pe pat, dar obligatoriu cu capul spre icoane şi picioarele spre uşă, semn că urmează a părăsi casa. I se aprind patru lumânări situate în cele patru colțuri ale mesei sau patului, iar în mână i se pune „statul" sau „măsura mortului" (o lumânare din ceară curată, de lungimea mortului şi încolăcită pe care o fac, de obicei, femei bătrâne.). Această lumânare nu va fi îngropată cu mortul, ci, încredințată unei femei, va fi aprinsă de aceasta la mormânt timp de şase săptămâni, zi de zi, când mormântul va fi tămâiat.

1.5. În tot acest timp, practicile ce vizează pregătirea mortului sunt dublate de practici de protecție a acestuia şi, indirect, a căminului: se închid pisicile pentru a nu trece peste sau pe sub mort. Credințele populare spun că sufletul mortului nu trebuie tulburat sau speriat, căci poate rămâne pe această lume. Oglinzile sunt întoarse cu fața la perete, cănile, oalele, gălețile sunt întoarse cu gura în jos, din aceeaşi temere a reținerii într-un fel a sufletului. Teama de strigoi este încă reală în satele româneşti.

1.6. Perturbarea echilibrului comunitar prin moartea cuiva este comunicată prin doliu, un subcod funerar alcătuit dintr-un sistem de semne, gesturi, vestimentație, interdicții, care resemantizează cotidianul. Primul semn este unul vestimentar. Rudele mortului poartă haine cernite, iar toți cei care vin la priveghi poartă semne exterioare (bentițe îndoliate la reverul hainei sau eşarfe îndoliate pe braț). Acestea nu se aruncă, ci se păstrează cu grijă. Doliul impune şi o serie de restricții: relațiile sexuale sunt strict interzise, de asemenea, femeile nu au voie să se pieptene („... aşa ele pot lua moartea"[14]), nu au voie să spele rufe („că se duce murdăria pe sufletul mortului"[15]), nici să poarte rufe murdare, nici să cânte sau să joace. Bărbații nu se

[12] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 39.
[13] E. Bernea, *op. cit.*, p. 28.
[14] *Ibidem*, p. 30.
[15] *Ibidem*, p. 31.

https://biblioteca-digitala.ro

pot bărbieri sau tunde, nu au voie să poarte ceva pe cap cât e mortul în casă, nu au voie să intre în cârciumă sau să vorbească urât, nu au voie să cânte sau să joace, să meargă la petreceri.

Durata doliului este diferită în raport de tipul de relaţie socială existentă între îndoliat şi decedat; un an pentru părinţi şi soţi, şase săptămâni pentru copii şi trei zile pentru rude îndepărtate.

Semnele doliului contribuie la instaurarea iluziei de transparenţă şi sunt o pârghie simbolică de acomodare psihică a comunităţii cu moartea. Practica doliului, cu toate obligaţiile ei, impune ideea unei prime solidarizări comunitare în faţa morţii.

1.7. Această solidarizare devine şi mai evidentă în contextul priveghiului (pază şi veghere rituală), căci pentru prima oară se poate observa o implicare extinsă a comunităţii, vecini şi rude îndepărtate, în cadrul ritualului funerar. Priveghiul, ca secvenţă a ritualului, presupune un scenariu mai mult sau mai puţin stabil, o succesiune de acte, performate cu acelaşi scop: protejarea mortului. El are un accentuat aspect teatral. Tot timpul cât mortul este în casă (de obicei, trei zile şi trei nopţi) se crede că nu este bine să fie lăsat singur, în special noaptea, de aceea se priveghează: „Ştii, noaptea mai umblă niscai duhuri necurate şi nu e bine să laşi mortul singur; ş'apoi atât îl mai vede, nu-l poţi lăsa în ceasul ăsta pustiu. Privegherea este o mare pomană"[16].

Privegherea ca scenariu al separării şi pregătirii celui decedat pentru accederea în lumea de dincolo se desfăşoară ca succesiune a două etape care pun în valoare solidaritatea comunitară sau, altfel spus, socializarea morţii: 1. premisele solidarizării comunitare şi 2. validarea solidarizării.

1.7.1. Ideea de priveghere ca premisă a solidarizării comunitare este susţinută de transformarea casei dintr-un univers închis, într-unul deschis şi de conştientizarea statutului mortului ca emisar între două lumi. Simbolic, gospodăria, casa sunt spaţii închise. Sunt delimitate şi protejate de o serie de construcţii cu o funcţionalitate concretă şi o dimensiune simbolică obstructoare. Poarta, gardul sunt simboluri liminale. Ele separă, dar şi protejează. Uneori, devin vectori ai identificării: o poartă este echivalentul unei gospodării. În acest sens, găsim în vechile scrieri informaţia conform căreia registrele de impozite contabilizează numărul porţilor, nu al familiilor sau gospodăriilor. Chiar şi concret, arhitectural, casa este un spaţiu închis. În general, casele tradiţionale româneşti au patru încăperi: o cameră unică ce cumulează toate funcţiile gospodăriei, o încăpere ce serveşte drept culoar, o cămară şi o încăpere de sărbătoare, „folosită ocazional, rezervată oaspeţilor, rareori încălzită şi care adăposteşte mobilele şi ţesăturile cele mai frumoase"[17]. În această cameră mare, închisă peste an, este aşezat, de obicei, şi mortul pentru priveghi, în felul acesta ea deschizându-se comunităţii. Drept urmare, casa devine o scenă, un spaţiu deschis

[16] E. Bernea, *op. cit.*, p. 32.

[17] P.H. Stahl, *Triburi şi sate din sud-estul Europei*, Bucureşti, Editura Paideia, 2000, p. 126.

https://biblioteca-digitala.ro

necondiționat, simbol al comuniunii comunitare. Cei care intră, rude, vecini și chiar străini, devin solidari. Ceea ce îi unește nu este atât tristețea sau respectul arătat mortului, cât funcția actanțială pe care o îndeplinesc. Ei devin coparticipanți la rememorarea vieții decedatului, ca prolog al separării, o secvență ca un contrapunct funcțional: „Ei intră în odaia mare unde e așezat mortul, se descoperă de la ușă și spun: Dumnezeu să-l ierte. Toți cei ce intră în casă, în camera unde este așezat mortul, se închină și sărută icoana pusă pe pieptul lui, apoi aprind lumânări și se depun flori la căpătâi. Fiecare din cei veniți își găsește un loc pe un scaun sau o laiță și povestesc sau ascultă întâmplări din viața celui dispărut, de cele mai multe ori elogii aduse frumuseții și caracterului lui"[18].

Actul privegherii devine totodată operatorul ritual al iluzei comunicării. Această iluzie a comunicării cu lumea de dincolo susține teoretic și ideea conform căreia mortul devine emisar între cele două lumi. De aceea, tot ce primește în dar vizează atât facilitarea trecerii pe lumea cealaltă, cât și comunicarea cu cei plecați înaintea lui de pe această lume. Drept urmare, niciodată nu ar trebui să lipsească dintre daruri lumina, cum tot niciodată nu se bocește noaptea: „Dacă îl bocești noaptea, îi încurci drumul și cărările lui de veci"[19].

1.7.2. A doua etapă a privegherii ca scenariu al separării și pregătirii mortului pentru marea trecere realizează validarea solidarității comunitare. În mod concret, la validarea solidarității concură o serie de instanțe (semne, structuri poetice, coregrafice) cu un puternic caracter simbolic.

1.7.2.1. Lacrimile pot deveni un limbaj al tristeții[20]. Ele sugerează legătura profundă dintre cei vii și cel mort, dar și solidaritatea celor rămași, capacitatea lor de a transforma un fapt individual într-unul colectiv cu scopul cunoașterii și stăpânirii secretelor lumii de dincolo și, implicit, a protejării comunității.

1.7.2.2. Bocetul este expresia individuală a durerii. Tipologic, pare a deriva din lat. *planctus*, plângerea morților, practică specifică întregii lumi mediteraneene. La români, cu excepția nopții, se bocește în momentul morții, cât timp mortul rămâne în casă, pe drumul spre cimitir, la cimitir și după înmormântare, la cimitir, în zilele de pomenire, aproape întotdeauna de către rudele mortului, în special de către mamă sau bunică. Foarte rar se bocește în grup. Bocetul are o structură poetică și o linie melodică. Ingo Sperl identifică[21] trei categorii distincte de bocete:

– o proză melopeică improvizată (Muntenia și sudul Moldovei);

– o improvizație versificată cu sincope interjecționale sau exclamative (Oltenia și Banat);

– un bocet cu melodii deja cunoscute și cu texte ordonate în formă de vers, știute dinainte.

[18] E. Bernea, *op. cit.*, p. 33.

[19] CDE, p. 178.

[20] I. Sperl, *Țara fără dor. Funcțiile psihologice ale bocetului românesc*, București, Editura Univers, 2000, p. 81.

[21] *Ibidem*, p. 80.

https://biblioteca-digitala.ro

Melodiile bocetelor sunt foarte variate şi diferă chiar de la sat la sat. Există melodii diferite şi în raport de vârsta celui decedat. Foarte rar, bocetul este acompaniat de instrumente muzicale. Doar în Bucovina fluieraşii dublează bocitoarele, dar, în timp ce acestea nu primesc nimic pentru cântarea lor, fluieraşii sunt plătiţi.

Bocetele relatează prin intermediul unui dialog fictiv între bocitoare şi cel decedat biografia acestuia, circumstanţele decesului, părerea de rău a celor părăsiţi, solidarizând comunitatea printr-un limbaj esenţial, dincolo de cuvinte, ce marchează, totodată, ideea de separare, alimentând un fel de retorică a despărţirii, dar şi acomodare cu existenţa noii lumi, acomodare ce va fi accentuată de cântecul ritual[22]: „Ele sunt mai mult decâ un limbaj, mai mult decât cuvinte şi propoziţii modelate şi îi leagă pe toţi oamenii, indiferent de limbă, pentru că pot fi înţelese şi trăite nemijlocit şi direct, aşa cum se întâmplă cu alte manifestări ale durerii: plânsul, oftatul, geamătul şi respiraţia"[23].

Ca instanţe de validare a solidarităţii comunitare în contextul privegherii văzute ca scenariu al separării, bocetul, prin structura sa dialogică, prin performarea lui aleatorie şi repetitivă şi prin intensitatea sentimentului exprimat este un fel de coagulant de stare, menţinând şi chiar intensificând până la paroxism cele două iluzii amintite anterior, de comunicare şi transparenţă.

1.7.2.3. Priveghiul are şi o latură spectaculară asigurată de o serie de jocuri specifice: *Baba şi moşneagul*, *Calul*, *Cămila*, *jocurile cu măşti*, *jocurile de cărţi* etc. Acestea par a avea menirea contrapunctării atmosferei de profundă tristeţe cu una de mare veselie.

Baba şi moşneagul este un joc nelipsit, în special în Moldova, de la priveghi. Cuplul de mascaţi mimează actul sexual şi naşterea simbolică. Unii cercetători asociază acest joc cu criza erotică a tinerilor care îl performează[24], alţii văd în cuplul mascat strămoşi ai mortului şi neamului[25], în timp ce o a treia interpretare sugerează funcţia apotropaică a jocurilor cu măşti[26].

Calul, cu varianta sa *Cămila*, performat tot în Moldova, este şi mai elocvent. Lucia Berdan descrie în felul următor jocul: „Doi băieţi mascaţi purtau pe două lemne pe un al treilea, tot mascat, cu o măciucă în mână. Cel din faţă avea o oală pe cap. Intrau în odaia mortului şi improvizau o vânzare a calului pe care cereau un leu şi un ort"[27]. Refuzul de a vinde calul pe un preţ atât de mic era însoţit de spargerea oalei de lut în mijlocul camerei. În Muntenia şi Oltenia sunt foarte

[22] „Costăine, Costăine, / De ce ai plecat fără ştire / Că-ţi dam şi eu o scrisoare / Către cei din depărtare / Către cei ce m-au lăsat / Să umblu pustie-n sat", în E. Bernea, *op. cit.*, p. 43.

[23] I. Sperl, *op. cit.*, p. 83.

[24] I.H. Ciubotaru, *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova (Marea trecere)*, în „Caietele Arhivei de Folclor", vol. VII, Iaşi, 1986, p. XXV.

[25] Lucia Berdan, *Feţele destinului*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 1999, p. 185.

[26] C. Eretescu, *Măştile de priveghi – origine, funcţionalitate*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 13, 1968, nr. 1, p. 37–43.

[27] Lucia Berdan, *op. cit.*, p. 173.

https://biblioteca-digitala.ro

frecvente jocul cu inelul şi, mai ales, jocurile de cărţi, ca şi glumele şi farsele jucate celor ce participă la înmormântare. Uneori, nici mortul nu este scutit de ele.

Jocul cu inelul pune în valoare abilitatea jucătorului tânăr şi se circumscrie ariei semantice a probelor. Un inel este ascuns în mălai şi un tânăr legat la ochi trebuie să-l caute cu vârful nasului. Când îl găseşte, îl prinde între dinţi şi trebuie să rostească numele celui care crede că l-a ascuns. Dacă nu ghiceşte va fi lovit peste palmă cu o basma împletită în noduri[28]. Toate aceste jocuri impun o atmosferă zgomotoasă, uneori agresivă şi violentă.

Dincolo de sensurile pragmatice: uşurarea privegherii, jocurile acestea, dincolo de interpretări punctuale, unele deja prezentate, contribuie, în ansamblul lor, la realizarea stării de exces, tipică unui context ritual, marcării unei crize. Chiar mai mult, contrapunctează printr-un exces ludic tristeţea profundă, dezechilibrantă. Această osmoză a contrariilor devine un vector esenţial de resemantizare a spaţiului şi a timpului. Prin acest tip de exces contrapunctic, dual, normalitatea cotidianului se distruge, favorizând un alt mod de trăire psihică, o trăire intensă, excesivă, paroxistică, extracotidiană, trăire ce se constituie drept pârghie fundamentală a accentuării celor două iluzii, de comunicare şi de transparenţă, şi de solidarizare a membrilor grupului. La realizarea celor două iluzii mai contribuie şi ţesătura simbolică a acestor jocuri, ce accentuează ideile de separare şi trecere: calul, simbol psihopomp, violenţa rituală, spargerea obiectelor comune, vânzarea rituală. Mai este de adăugat un singur aspect: implicarea exclusivă a tinerilor în această secvenţă a priveghiului, implicare pe care nu puţini o percep drept iniţiatică: „La moartea unui om, tinerii să se călească peste noapte, să ajungă maturi, să intre în lumea bărbaţilor"[29].

Într-un fel sau altul, la spectacol participă toţi cei prezenţi, în chip simbolic, chiar şi mortul, astfel încât momentul solidarizează grupul printr-o retorică isterizantă, excesivă a trecerii, în general, şi nu doar a trecerii dintr-o lume în alta, ci şi a trecerii de la o vârstă la alta, ca în cazul tinerilor. Faptul nu trebuie să mire atâta timp cât misterul tanatic şi cel nupţial, sexual sunt cosimbolice, iar gramatica tradiţiei le accesează ca atare în contexte bine stabilite, verificate şi acceptate de către comunitate.

1.7.2.4. Cântecul zorilor. În Oltenia de nord, estul Banatului şi Transilvania sudică, în prima dimineaţă a priveghiului, după ce toţi care l-au vegheat pe decedat au plecat, un grup de femei în vârstă, obligatoriu în număr impar, cântă la fereastra casei, în tindă, aşezat cu faţa spre soarele care răsare, o succesiune de cântece de un dramatism unic. Cercetate, printre alţii, de Ernesto di Martino în Hunedoara, de Jean Cuisenier şi Marianne Mesnil în Oltenia, alături de numeroşi savanţi români (C. Brăiloiu, I. C. Chiţimia, A. Fochi, M. Pop, P. Ruxăndoiu, R. Vulcănescu,

[28] E. Bernea, *op. cit.*, p. 34–35.

[29] Nicoară Mihali, *Înmormântarea ca spectacol*, în vol. *Imagini şi permanenţe în etnologia românească*, Chişinău, Editura Ştiinţa, 1992, p. 295, apud Lucia Berdan, *op. cit.*, p. 185.

https://biblioteca-digitala.ro

O. Buhociu, S. Fotino, Ghizela Sulițeanu, Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, I. H. Ciubotaru, V. Adăscăliței, N. Bot, I. Ghinoiu, N. Panea), concluziile acestora sunt confluente în sublinierea constantă a originalității, sintezei păgâno-creştine, bogăției ideilor şi unicitatea practicii. Îl citãm, în acest sens, pe Ernesto di Martino, care încadrează această practică într-o arie culturală mai vastă, cea mediteraneană, subliniindu-i, totodată, particularitatea: „Il lamento funebre folklorico euromediterraneo constituisce appena un momento del rituale funerario, e soltanto per astrazione puo essere considerato come fenomeno a se. Le dove le forme antiche di questo rituale sono meglio conservate, il lamento se inscrisce in un ordine in cui troviamo anche giuochi funebri e banchetti ed un gran numero di comportamenti superstiziosi [...] A cio soccorse un documento di notevole valore dimonstrativo, ricavato dall'area folklorica romena"[30].

În urma cercetărilor lui C. Brăiloiu în Gorj s-a putut observa că atât zoritoarele, cât şi comunitatea sătească percep diferitele „texte" secvențe ale ritualului ca pe un tot, numindu-le, global, „ale mortului". Semnificația articolului posesiv din această sintagmă pare a fi mai profundă decât marcarea funcționalității imediate a ritualului; ea contextuează un univers bine delimitat cultural şi cultual în care dispărutul, deposedat de cele lumeşti, dobândeşte o altă avere, cea inițiatică, esențială pentru desprinderea lui de vechea stare şi integrarea în noua condiție, în noua lume, lumea strămoşilor. În raport de zona strict folclorică se pot distinge subcategorii ale acestui cântec ritual, „intitulate diferențiat şi care pot aparține parțial unor secvențe ceremoniale deosebite"[31]. Autoarele corpusului cântecului ritual funerar, Mariana Kahane şi Lucilia Georgescu-Stănculeanu, propun următoarea schemă tematică: „a. Zorile, Zorile de afară, Zorile de la fereastră, Zorile de dimineată, Zuorile, Zâorile, b. Zorile din casă, Ale drumului, La lumânări, Al muierilor ale multe, Iorgovan / Calul mohorât, Zâna bătrână, Firul de trandafir, Zorile la amiazi, Zorile de seară [...] Motive din a. şi b. pot funcționa asociate şi disociate în : c. De petrecut [...], d. Cântecul ăl mare, Cocoş daiu, Strigă moartea, e. Dumbrava, f. Podurile [...]. Cântecul Bradului poartă denumirile Bradul, Ale Bradului, Plopul, Fagul, Gorunul, Steagul, La steag, Ale suliții, Cu sulița. [...] Precedat sau nu de un motiv special al Cântecului Bradului şi aparținând unei secvențe ceremoniale comune, funcționează Pământul (Al pământului) sau Țărâna (Ale țărânii)"[32].

Revelarea secretelor în vederea conducerii sufletului spre o nouă lume, de a-l fixa în noua condiție şi de a-l face să înceteze rătăcirea, ni-l ipostaziază pe acesta ca pe un emisar pe care comunitatea celor vii îl trimite la strămoşi, conturând, astfel, dimensiunea socializantă a morții şi capacitatea de solidarizare a comunității.

[30] Ernesto di Martino, *Pianto rituale nel mondo antico*, Torino, Einaudi, 1958, p. 164.

[31] Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cântecul Zorilor şi Bradului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 20.

[32] *Ibidem*, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro

Privegherea se face timp de trei zile, iar această succesiune de practici se repetă, dar cu o participare relativ inegală. În prima zi, fără a fi, însă, o regulă, participă la priveghi rudele, vecinii, prietenii. A doua zi, poate participa tot satul. Prima noapte participă rudele, vecinii, prietenii şi tinerii. A doua noapte, în general, doar rudele şi vecinii sau doar rudele şi prietenii, iar a treia zi, mortul este condus la groapă.

2. Pregătirile spirituale (bocet, joc de priveghi, cântec ritual) pentru agregarea sufletului mortului sunt continuate de o întreagă scenografie recuzitară, generată de unul dintre momentele cruciale ale înmormântării; aşezarea celui decedat în coşciug.

Acest moment se desfăşoară în a doua zi de priveghi şi are o dezvoltare tripartită ce reprezintă un fel de rezumare cu mijloace combinate, retorice şi scenice, a tot ce s-a întâmplat până acum. Momentul este, fără îndoială, un nod retoric esenţial al ritualului, cu atât mai mult, cu cât ritualul popular va fi dublat, de acum, de cel oficial, al Bisericii ortodoxe.

2.1. Pregătirea tronului reprezintă, într-un fel, concretizarea rituală a obiectului în sine, vizualizarea lui şi prin aceasta conotarea cotidianului cu semne funerare. De obicei, fiecare ţăran îşi pregăteşte cele necesare înmormântării cu mult timp înainte, o dată cu primele semne ale bătrâneţii (boală mai gravă, semne ale neputinţei etc.). Această logică pare a se aplica, din ce în ce mai frecvent pe parcursul ultimului secol, şi confecţionării coşciugului. Clasici ai folcloristicii româneşti, primii cercetători ai obiceiurilor funerare la sfârşitul secolului al XIX-lea: S. Fl. Marian, T. Burada, Al. Lambrior, atestă acest obicei ca fiind aproape generalizat la români. Tot ei subliniază, însă, că cel care îşi aşteaptă moartea îşi confecţionează singur coşciugul[33].

Toate aceste obiecte funerare ţin de o utilizare virtuală şi prezenţa lor este ocultată în spaţiul funcţional şi simbolic al gospodăriei, cu atât mai mult cu cât confecţionarea coşciugului presupune, de asemenea, o serie de gesturi a căror finalitate magică era redutabilă: măsurarea trupului, instrumentele specifice cu care se făcea aceasta, păstrarea acestora după înmormântare şi întregul corpus de superstiţii pe care acestea le determină. De aceea, în mod tradiţional, coşciugul se confecţiona imediat după deces. Vizualizarea lor presupune integrarea în contextul funerar, semantizarea specifică, încărcarea cu proprietăţile noului câmp funcţional. Aducerea sicriului la casa decedatului era însoţită de bocitoare care rosteau bocete tipice, practică la fel de răspândită în toate regiunile româneşti:

Bună casă ai avut
Aceasta nu ţi-a plăcut;
Cu meşteri nu te-ai tocmit,
Dar ei singuri au venit
Altă casă ţi-au croit:

[33] S.Fl. Marian, *op. cit.*, p. 56.

https://biblioteca-digitala.ro

Fără uşi, fără fereşti
Dintr-însa să nu mai ieşi...[34]

În primul rând, coşciugul este supus unei magii preventive: o serie de practici cu caracter magic ce vizează curăţirea lui, curăţire ce trebuie să asigure liniştea sufletului celui decedat şi evitarea transformării acestuia în strigoi. Aceste practici sunt identice acelora care au fost aplicate, anterior, corpului decedatului:

– ungerea cu un amestec de tămâie, smirnă, usturoi, praf de puşcă, uneori, şi leuştean (cf. S.Fl. Marian, E. Bernea);

– aşezarea, în formă de cruce, a unor fuioare de cânepă pe fundul coşciugului, presărarea lor cu praf de puşcă şi arderea lor completă.

Preliminariile magice sunt continuate de pregătirea propriu-zisă a coşciugului, făcută de femei numite dintre rudele mortului. Pregătirea este subordonată ideii de protejare a mortului în timpul lungii sale călătorii spre lumea de dincolo. Rugul de mărăcini şi coaja de tei care se aşază pe fundul sicriului sunt menite să-l apere de spiritele rele, în timp ce cârlţii de cânepă, uneori, chiar de lână să-i asigure „confortul" drumului. Cum acesta este imaginat foarte lung, în sicriu se mai pun de-ale gurii (pâine, zahăr, ou copt, nuci, în număr impar) şi obiecte utile în pernă: pieptene, oglindă, ac şi aţă, foarfece, pietre. Această practică este completată de pomana ce se dă imediat ce trupul mortului este aşezat în sicriu: o găină vie, apă, cereale, pâine, alimente care se trec pe sub sicriu şi se dau unui copil. Sensurile pomenii sunt evidente. Celui decedat nu trebuie să-i lipsească nimic pe lumea de dincolo.

2.2. Aşezarea mortului în tron este însoţită de o serie de practici ce reflectă respectul faţă de cel plecat, dar, mai ales, grija ca el să nu se întoarcă:

– se leagă picioarele mortului cu fire de lână neagră;

– se străjuieşte; „straja mortului" este o împletitură din trei fire, unul alb şi două negre, care se pune în cruce pe mort şi se lipeşte cu ceară de marginile tronului[35];

– se pune deasupra lui pânzuială, o pânză cât el de lungă.

3. Pregătirea călătoriei. O bună parte a obiectelor puse în sicriu traduc grija comunităţii pentru călătoria propriu-zisă:

– lumânarea de stat (cât lungimea trupului) de pe pieptul mortului se aprinde pentru prima dată;

– se aprinde o lumânare de dimensiune mijlocie ce se aşază în mâna decedatului;

– se aprind două lumânări obişnuite ce se pun la căpătâiul defunctului;

– i se pun bani în sân;

– i se pune alături fie un băţ de alun lung cât mortul, fie o bâtă împodobită cu flori, mere, fuioare de lână sau cânepă, care, după înmormântare, se dă fie unui

[34] *Ibidem*, p. 158.
[35] E. Bernea, *op. cit.*, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro

copil, fie unei persoane de aceeaşi vârstă şi sex cu decedatul. Toate sunt utile, în concepţia poporului, în lunga călătorie pe care sufletul celui decedat o are de îndeplinit: lumânările îi luminează calea, cu banii plăteşte vămile, iar cu bâta se apără de câini.

Acest ritual intern are un corelativ extern: pregătirea gropii, aşezarea în groapă, despărţirea şi pregătirea călătoriei în cea de-a treia zi a priveghiului. Încărcătura psihică a solidarizării comunitare este maximă în aceste momente, căci spaţiul celor vii şi spaţiul celor morţi (cimitirul), timpul de viaţă şi timpul de moarte se sudează pentru câteva clipe.

3.1. Corelativele externe. Groapa se sapă în dimineaţa înmormântării. Ca şi pentru tron, se ia măsura. Instrumentele, ca şi executanţii diferă de la zonă la zonă. Executanţii sunt fie groparii, fie o femeie bătrână, iar diversitatea instrumentelor este deconcertantă. Măsura gropii poate fi luată fie cu „un băţ, cu o joardă, cu o prăjină"[36], fie cu o nuia de salcie, de alun, cu borangic, cu o trestie, cu lumânări puse una lângă alta, chiar cu statul, cu pânza de pânzuit. Aceste instrumente au în comun o contextualizare funerară foarte puternică şi devin operatori ai semantizării funerare a cotidianului. În acest sens, chiar dacă se folosesc instrumente domestice, precum metrul, acesta nu trebuie să atingă mortul sau coşciugul, drept pentru care se pune pe o bucată de lemn[37]. De asemenea, măsura însăşi, oricare ar fi natura ei, nu poate fi înstrăinată. Ori este ruptă şi aruncată în groapă sau pusă în tron, ori este ascunsă în casă în locuri greu accesibile (pod, prag, grindă). Înstrăinarea ei este sinonimă cu pierderea norocului casei dacă la măsurarea mortului s-a folosit aţă. Prin furarea acesteia se pot face vrăji. Măsura trebuie să fie exactă; greşirea acesteia atrage moartea cuiva din neam[38].

3.2. Aşezarea tronului în groapă (înhumarea) este secvenţa care conştientizează solidarizarea maximă a comunităţii. După opinia noastră, această secvenţă poate fi interpretată atât ca o etapă a ritualului văzut ca o succesiune logică de practici, ca un continuum funcţional, dar şi ca o translatare simbolică, o replicare. Ritualul nu ni se pare a fi rezultatul unei dezvoltări lineare de practici independente unele faţă de altele, o dramatizare cumulativă, ci replicarea pulsionar augmentativă în alt context a aceleiaşi unităţi, de fiecare dată mai impresionant. Unitatea replicată este o variantă nucleară care conţine nefisionate cele trei secvenţe ale ritualului de trecere (despărţirea, pregătirea pentru agregare, agregarea), contextuată, modelată mentalitar de ideea de liminalitate.

Secvenţialitatea tripartită angajează acelaşi tip de unităţi structural-organizatorice (practici rituale) în contexte concentrice care pun în valoare solidarizarea comunitară, de fiecare dată, mai amplu şi mai coerent. Practicile nu sunt doar succesive, ci corelative. Sensul lor este integrarea graduală a sufletului prin

[36] CDE, p. 173–174.
[37] *Ibidem.*
[38] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 207; CDE, p. 174.

https://biblioteca-digitala.ro

părăsirea spațiului/timpului domestic, a spațiului/timpului comunitar și integrarea în spațiul/timpul universal. Cu atât mai mult cu cât spațiul tradițional este organizat concentric: vatră, casă, gospodărie.

Ritualul funerar ne apare ca o construcție sintactică ce se supune unei logici cumulative generate de principiul replicării aceloraşi nuclee de liminalitate şi care acționează în virtutea formalizării, contribuind la configurarea ordinii sociale ca bun comun.

BIBLIOGRAFIE

Berdan, Lucia, *Fețele destinului*, Iaşi, Editura Universității „Al. I. Cuza", 1999.
Bernea, E., *Moartea şi înmormântarea în Gorjul de nord*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, col. „Gnosis", 1998.
Ciubotaru, I. H., *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova (Marea trecere)*, în „Caietele Arhivei de Folclor", vol. VII, Iaşi, 1986.
Douglas, Mary, *Purity and Danger*, London, Routlage and Kegan Paul, 1996.
Eretescu, C., *Măştile de priveghi-origine, funcționalitate*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 13, Bucureşti, 1968, nr. 1, p. 37–43.
Kahane, Mariana, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cântecul Zorilor şi Bradului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988.
Marian, S. Fl., *Înmormântarea la români*, Bucureşti, Editura Grai şi Suflet – Cultura Națională, 1995.
Martino, Ernesto di, *Pianto rituale nel mondo antico*, Torino, Einaudi, 1958, p.164.
Mihali, Nicoară, *Înmormântarea ca spectacol*, în vol. *Imagini şi permanențe în etnologia românească*, Chişinău, Editura Ştiința, 1992.
Sperl, I., *Țara fără dor. Funcțiile psihologice ale bocetului românesc*, Bucureşti, Editura Univers, 2000.
Stahl, P. H., *Triburi şi sate din sud-estul Europei*, Bucureşti, Editura Paideia, 2000.
*** *Corpus de documente etnografice (CDE). Sărbători şi obiceiuri.* Vol. I. *Oltenia*, Academia Română, Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2002.

Le rituel funeraire comme syntaxe

(Résumé)

L'auteur de cet article se propose d'aborder le rituel funeraire comme syntaxe, un enjambement formel qui contribue à démontrer la logique répétitive et répliquative de tout rituel.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ACTUL TERAPEUTIC ÎN MODERNITATE. RITUALIZARE ŞI/SAU COMPUTERIZARE

CAMELIA BURGHELE
Muzeul de Artă, Zalău

Complexul actelor terapeutice performate în societatea tradiţională este triplu structurat, pe compartimente individualizate, dar permeabile pentru sincretismele complexe: asistăm la *terapii magico-ritualice*, la *acte religioase cu finalitate terapeutică* şi la tehnici sau procese de *etnoiatrie*. În linii mari, complexul terapeutic tradiţional se bazează pe acelaşi *pattern*, care va conduce şi la punerea în act a tiparului mental: boala reprezintă o intruziune în starea de echilibru a organismului, marcând o tragică ruptură, o dizarmonie care nu poate fi învinsă decât prin izolarea bolii, numirea şi apostrofarea ei, totul într-un proces amplu de *ritualizare*. Vindecarea devine, atunci, în plus, un efect al *eficacităţii simbolice* a actului curativ, care, consecinţă a procesului de ritualizare a vindecării, se apropie tot mai mult de *psihoterapie*.

Trecerea în secolul marilor descoperiri ale tehnicii şi ştiinţei este marcată de o falie mentalitară, apreciabil conturată, cu puncte de emergenţă în social, economic şi cultural. Până la apariţia şi fundamentarea sistemică a medicinei ştiinţifice, moderne, etnoiatria, alăturând deopotrivă şi leacuri magico-religioase, dar şi remedii raţionale, empirice (iar aici *empiric* nu dezvoltă deloc sensuri peiorative), era reflexul unei mentalităţi colective la care aderau toate păturile sociale, din toate mediile. Apariţia, şi mai ales, penetrarea elementelor ştiinţifice medicale în climatul societăţii tradiţionale rupe unitatea mental-tradiţională şi generează glisări mentalitare, mutaţii şi regrupări. Se prefigurează o mentalitate modernă (şi chiar una postmodernă), în care o anume categorie socioculturală, asociată de cele mai multe ori zonei urbanului, se debarasează de vechile cadre ale concepţiei despre raportul sănătate / boală şi regândeşte intruziunea maladivă în starea de bine a organismului ca pe un fapt oarecum obiectiv, interior corpului, generat de o deteriorare a organismului, decelabilă în parametri comensurabili. Urmarea firească este resemantizarea întregii scheme actanţiale a scenariului terapeutic, descântătoarea, preotul, vraciul, călugărul sau baba cunoscătoare de buruieni de leac fiind înlocuiţi cu personalul medico-sanitar specializat în instituţii de profil. Dinamica dihotomiei sănătate / boală se accentuează astfel, reorientând nu doar mentalul, ci şi socialul. Se renunţă, pe scară largă, nu doar la un mod de gândire şi reprezentare, ci şi la un model de act terapeutic, la o concepţie cutumiară asupra corpului şi a raporturilor sale cu universul. Atitudinea modernă, ştiinţifică,

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 223–237

https://biblioteca-digitala.ro

în fața actului terapeutic se consolidează, având, la un moment dat, chiar accente de generalizare, fapt datorat în mare parte și politicii dictate la nivel statal. De altfel, vom observa mai târziu că aceasta este una dintre principalele coordonate ale sistemului terapeutic pentru secolul XX: implicarea instituțiilor administrative în actul de sănătate, transformarea sa într-o chestiune de interes național.

Este evident, însă, că cele mai spectaculoase mutații mentalitare le generează a doua parte a secolului XX și perioada de trecere spre noul mileniu, când perfecționarea medicală atinge culmi atât de înalte încât pare că vindecarea trupului uman nu mai are nici un fel de secrete. Cu atât mai mult acum sunt taxate drastic ezitările, scăpările sau eșecurile medicinei tehnicizate și computerizate la maximum. Potențialul bolnav simte nevoia unei alternative, și atunci se înregistrează o revenire către „cealaltă medicină", chiar așa denumită. Omul societății postmoderne, născut într-un climat al medicinei de vârf, preferă o atitudine tradiționalistă, alimentându-și încrederea în vindecare prin creditarea medicinei alternative, a terapiilor neconvenționale. Se creează, în consecință, o divergență mentalitară, iar dualitatea aceasta dictează o nouă dinamică internă a actului terapeutic, fundamentând o plajă de terapii mai largă ca niciodată. Oferta de modele și remedii terapeutice polarizează atenția și preferințele pacientului-consumator, grupând remediile terapeutice în două nuclee distincte, unul tradițional – acte de magie terapeutică, divinație terapeutică, exorcisme, talismane, produse naturiste, terapii neconvenționale – și altul modern – intervenții chirugicale, medicamente sau vaccinuri, analize clinice dintre cele mai sofisticate, transplante de organe, intervenții cu laser sau sub microscopul electronic etc. În astfel de condiții, beneficiarul, în fapt, pacientul, poate opta pentru una dintre cele două variante, sau le poate apela pe amândouă, simultan sau succesiv.

Găsim că este potrivit să punctăm faptul că altceva se întâmplă, însă, cu potențialii bolnavi dintre cei care sunt transbordați, prin forța împrejurărilor, dintr-un mediu social și demografic în altul; în contextul marilor prefaceri sociopolitice și economice care au avut ca finalitate generalizarea industrializării și avansarea teritorială a urbanizării, raportarea la medicina populară și la atitudinile tradiționale despre corp se constituie într-o supapă de siguranță pentru ritmul prea alert al schimbărilor. Pentru „țăranii orașelor", chiar și atunci când tradiția nu mai există, „ea este simulată" – „mamele de familie nu ezită, în cazul bolilor mai puțin grave, să recurgă la vechile leacuri de pe timpul bunicii"[1] –, operându-se legături mentalitare și pragmatice între diferite paliere ale culturii.

Probabil că un astfel de contact prelungit peste timp cu vechile remedii etnoiatrice aduce un sentiment de stabilitate și de siguranță într-un mediu de viață mai agitat, deseori resimțit ca ostil din cauza schimbărilor prea dese și din domenii prea largi. Tocmai de aceea, găsim că aici nu putem vorbi despre mutații de mentalitate, ci doar despre acele procese interne ce sunt absolut firești progresului

[1] Philippe Ariès, Georges Duby, *Istoria vieții private*, București, 1994, vol. VIII, p. 233.

https://biblioteca-digitala.ro

ca act general uman, acceptării ordinii firești a modernizării vieții în general, deci și a actului terapeutic. Am furnizat, într-o lucrare mai veche, două astfel de exemple: nu vorbim de mutații la nivel mental atunci când tradiționalii cărbuni reclamați de bucătăria internă a descântecului popular de boală sunt înlocuiți cu chibrituri, iar apa neîncepută – cu apă de la robinet. Condițiile de viață (nu numai cele de la oraș, dar într-o oarecare măsură și cele de la sat) s-au schimbat suficient de mult ca vechile ingrediente să nu mai poată fi procurate. Progresul își spune cuvântul și aici, modificând recuzita reclamată de ritualul magico-terapeutic. Nu s-a schimbat însă scenariul magico-ritualic și mai ales nu s-a schimbat credința în eficacitatea gestului, în finalitate și în puterea cuvântului marcat de intenționalitate, deci nu s-a schimbat nimic nici din cadrul mental. Altceva se întâmplă însă cu orășeanul aflat deja la a treia generație de citadinizare, fără nici un fel de rădăcini în mediul rural, care trăiește sub semnul tehnicii moderne și care recurge, totuși, pentru vindecare, la argiloterapie sau la descântecele „de sănătate și afaceri" ale vrăjitoarei sosite pentru câteva zile în orașul său. El iese din tiparele unui mod de viață, cel care înțelege boala ca o reacție patogenică în contextul unei dereglări fiziologice a corpului, pentru a intra în alte tipare, care construiesc corpul uman eminamente printr-o sumă de repere cosmologice, integrative, armonice, unde boala este antropomorfizată și învinsă prin ritualizare.

Cele două moduri diferite de raportare a omului la condiția sănătății sale se repercutează, înainte de toate, în *imaginarul corpului*, dihotomizat și el după același model. „L'existence de l'homme est corporelle"[2] este constatarea plină de realism a unei fundamentate *antropologii a corpului* editată în spațiul francez. O astfel de construcție sentențioasă încununează chiar ontologicul, căci, pentru a trăi în lume, pentru a participa la ritmul universului, ființa are nevoie, înainte de toate, de un corp. A defini, a urmări și a fotografia corpul în toate ipostazele sale înseamnă, așadar, în esență, a descrie ființa umană, cu tot ceea ce presupune aceasta.

Mentalul tradițional impusese un imaginar al corpului bine închegat, în concordanță discretă, până la nivelele cele mai intime, cu mediul de existență. Corpul era la fel de „natural" ca însăși natura universului, materia corpului fiind una și aceeași cu materia universului. În astfel de condiții nici o ruptură nu era permisă între părțile componente ale corpului, între suflet și trup, între trupul individului și trupul universului, totul configurând o imagine compactă, echilibrată; așa cum arată folclorul medical sau observațiile etnografilor de la începutul secolului XX, corpul uman era într-un dialog continuu cu astrele, cu regnul animal, mineral sau animal, cu mediul acvatic și cu cel terestru, cu ființele mitologice binevoitoare, uzând de toate aceste „alianțe" în lupta – chiar și cea terapeutică – cu ființele malefice: „Pas plus que l'homme de ces societés n'est discernable de son corps, le monde n'est discernable de l'homme. C'est l'individualisme et la culture savante qui introduisent la séparation"[3]. O dată cu apariția spiritului cartezian și

[2] David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, 1990, p. 7.
[3] *Ibidem*, p. 30.

https://biblioteca-digitala.ro

a omului modern, corpul devine, însă, un factor de individualitate, o marcă şi o graniţă între un om şi altul. Acea omogenitate comunitară specifică societăţilor tradiţionale şi arhaice se ştirbeşte, lăsând loc unui individualism excesiv: „L'individuation de l'homme va de pair avec la désacralisation de la nature. Dans ce monde de la coupure, le corps devient frontière d'un homme à l'autre [...]. La définition moderne du corps impliqué que l'homme soit coupé du cosmos, coupé des autres, coupé de lui-même. Le corps est le residu de ces trois retraits"[4]. Astfel, corpul nu mai este nedisociabil de persoana umană, omul glisând mult spre *a avea un corp*, îndepărtându-se de *a fi un corp*, corpul devenind, prin urmare, un soi de apendice exterior al persoanei.

Probabil că cel mai cunoscut exemplu de integrare a omului în natură şi de convieţuire armonioasă cu ea este cel oferit de filozofia chineză, cea care a încurajat mereu coordonatele unei *art de vivre*, organizată ca un sistem complet şi coerent, bazat pe tehnici simple, ieftine şi eficace, care să permită prevenirea bolilor şi prelungirea vieţii, la finalul parcurgerii unei existenţe armonioase, în deplină concordanţă cu sacrul. Cadrele mentale ale acestui mod de a percepe viaţa pornesc de la postulatul că omul trăieşte în natură, dezvoltând o globalitate între cele două entităţi: spaţiul uman şi spaţiul naturii. La fel ca regnurile mineral, vegetal şi animal, omul aparţine acestei matrice a naturii, potrivindu-şi ritmurile şi mişcările după modelul natural, acceptând influenţele ciclurilor sezoniere, astrelor, schimbărilor climaterice, fazelor lunii, reţelei electromagnetice a pământului sau modificărilor de mediu geografic. Potrivit teoriilor medicinei tradiţionale chineze, omul nu-şi poate menţine sănătatea şi nu poate evita îmbolnăvirea, prelungindu-şi viaţa, fără să se adapteze total legilor naturii, adică principiilor universale Ying-Yang. În continuarea acestor idei, terapeutica tradiţională chineză postulează ideea globalităţii între corpul fizic şi cel psihic. Omul este conceput ca o structură simbiotică între exterior şi interior, astfel încât corespondenţele între omul fizic (piele, muşchi, oase, tendoane, organe, orificii, sânge etc.) şi omul psihic (intelectul, emoţiile, atitudinile, gândurile) integrează fiinţa totală la toate nivelele naturalului. Spiritul şi corpul depind unele de altele, neexistând unul fără altul. Orice dezechilibru fizic se repercutează în mental şi invers; cu cât un corp este mai stabil echilibrat, mai robust şi funcţionează într-o manieră optimală, cu atât el favorizează dezvoltarea unei conştiinţe tot mai clare şi a unui mental puternic. Invers, un organism bolnav provoacă tulburări psihologice, baza unor hiatusuri intelectuale, a apatiilor mentale; cu o dietetică bine adaptată, cu un automasaj consecvent, cu exerciţii în natură, se menţine şi un tonus psihic ridicat. În concluzie, se poate spune că, pentru medicina tradiţională chineză, omul este rezultatul unităţii între structurile fizice şi psihice şi că pentru a avea un profil sănătos, este nevoie de o atenţie combinată, atât pentru spirit, cât şi pentru trup[5].

[4] *Ibidem*, p. 46.

[5] Descrierea a fost preluată după Annick de Souzenelle, *Simbolismul corpului uman*, Timişoara, 1999, şi după alte texte de promovare a medicinei tradiţionale chineze.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă pentru mentalitatea populară corpul uman, în ipostaza sa de „corp social"[6], indisolubil legat de orânduirea universului, participând în egală măsură la realităţile sociale, ca şi la cele cosmice, configurează stabilitatea în armonie a corpului în universalitatea lumii, pentru mentalitatea modernă el este profund devalorizat, în urma unor mutaţii, fiind descompus în segmente şi, mai ales, rupt de armonia cosmosului; pentru omul modern, corpul nu mai este indisolubil legat de prezenţa umană în sine, ci este, mai degrabă, un accesoriu al persoanei, transformându-se în ceea ce s-a numit ulterior *maşina umană*: „deux visions du corps se polarisent alors, l'une qui le déprécie, le met à distance, et aboutit à sa caractérisation en tant qu'il est de quelque manière différent de l'homme qu'il incarne; il s'agit alors d'avoir un corps; l'autre qui maintient l'identité de substance entre l'homme et son corps: il s'agit d'être son corps"[7]. Altfel spus, glisarea mentalitară merge dinspre sistemul popular al cunoştinţelor despre legăturile corporale, intracorporale şi intercorporale (apelate, de altfel, ocazional, şi în zilele noastre), care configurau un anume corpus al tradiţiilor vindecării trupului şi sufletului, şi sistemul cultural actual referitor la acelaşi proces al vindecării, sistem eminamente biomedical. În context sociocultural, omul modern trăieşte o triplă ruptură: mai întâi a corpului de valorile sale spirituale (corpul nu mai reprezintă omul, persoana, iar sufletul e tratat separat de corp, între spirit şi trup se deschide o falie), apoi a individului de ceilalţi, ca efect al trecerii de la structura socială de tip comunitar la cea de tip individualist, şi, în fine, a omului de univers, prin îndepărtarea sa de cele naturale, fără să mai găsească acele corespondenţe între microcosmul său şi macrocosmul înconjurător.

Trebuie să remarcăm că această concepţie oarecum inginerească, exagerat raţională asupra corpului, nu este o descoperire a modernităţii absolute, pentru că încă din secolul al XII-lea se vorbea despre *machina corporea*, maşina trupului. Chiar dacă nici această concepţie nu nega paralelismul microcosmosului corpului uman cu macrocosmosul universului, corpul este depersonalizat, văzut pe bucăţi, masiv schematizat. Dinamica corpului uman este studiată de pe alte poziţii după apariţia scrierilor lui Aristotel şi Avicenna şi se vorbeşte tot mai des despre *motorul corpului*, inima, ce comandă trupul sau despre *instrumentele organice* – oasele – care comandă mişcările. „Potrivit formei lor, oasele sunt comparate cu nişte unelte sau piese de maşină (burghiu, cleşte, furcă, ac), ligamentele cu nişte corzi, articulaţiile cu pârghii, scripeţi şi roţi[8]. Această concepţie exagerat de „industrializată" este, în opinia istoricilor culturii şi civilizaţiei, rodul firesc al dezvoltării extrem de rapide a mijloacelor de producţie, fapt ce a pus o categorică amprentă asupra gândirii umane.

Într-un demers de antropologie a sănătăţii, unei concepţii bine definite mentalitar asupra corpului îi corespunde o concepţie elastică şi extrem de încăpătoare asupra omului în sine. Pe scara devenirii umane însă, odată diferenţiate două teorii diferite asupra corpului, una tradiţională, care vedea corpul în totalitatea

[6] David Le Breton, *op. cit.*, p. 35.
[7] *Ibidem*, p. 61.
[8] Jean Claude Schmitt, *Raţiunea gesturilor*, Bucureşti, 1998, p. 293.

https://biblioteca-digitala.ro

interrelațiilor sale, şi una modernă, care avea tendința de a detaşa oarecum corpul de om, tratându-l nu din interior, ci din exterior, se pot observa şi concepții corespunzătoare despre om, continuare firească a două moduri de a vedea lumea şi de a reprezenta concepte precum boala, sănătatea, vindecarea. Observațiile de ultimă oră reliefează însă o reiterare a celor două abordări sub umbrela unei concepții integratoare, în care omul este din nou relaționat cu natura şi cu forțele nevăzute ale universului, iar corpul, deşi „disecat" ştiințific în moderne cabinete medicale, este din nou relaționat cu personalitatea umană. Procesul vindecării se supradimensionează astfel, transgresând cadrul strict medical şi dobândind statut sociocultural. Această reconfigurare a mentalului, bazată pe experiențe anterioare, produce o nouă abordare a conceptului de terapie, dovadă fiind elasticitatea terapiilor moderne. Trecând dincolo de granițele hiperindustrializării şi înțelegând din nou că locul omului este între oameni, relaționat cu cosmosul, omul modern se simte tot mai tentat de terapiile moderne („paralele", „alternative", „globale", „naturale", „naturiste", „diferite", „empirice" sau pur şi simplu „altele"), iar cauzele sunt în egală măsură obiective şi subiective[9].

Omul modern are de ales între practicile tradiționale şi terapiile ultramoderne; concepția terapeutică tradițională era un semn al apartenenței individului la grup şi la ordinea cosmică, omul modern, însă, nu se mai raportează decât la sine însuşi; concepția specific populară era una unitară, la ea aderau toți membrii comunității, pentru că, în final, ea era chiar un semn al apartenenței la comunitate. Din contră, omul modern „bricolează" ca la un joc de puzzle, fără să se îngrijioreze cu privire la heterogenitatea concepției sale asupra sănătății: „à l'heure actuelle, un malade s'adresse en priorité à un médecin généraliste ou au spécialiste de l'organe ou de la fonction qui le fait souffrir. Il accrédite ainsi le modèle anatomophysiologique du corps. Mais fidèle à la pente qui même des échecs de la médicine à la quête du guérisseur, ce même malade peut ensuite recourira à un magnétisateur ou à un penseur de secret; voire s'adresser aux médecines «douces» et consulter un homéopathe, un acupuncteur ou un ostéopathe. Et cela, sans se soucier du fait qu'il passe ainsi d'une vision du corps à une autre en toute discontinuité"[10].

Totuşi, studiile de sociologie medicală efectuate în ultima vreme par a sugera că, cel mai adesea, eşecul medical este cel care orientează pacientul către terapiile alternative[11]. Însă, a prefera o anume practică terapeutică nu înseamnă că alta este

[9] Observațiile din ultima vreme atestă o reorientare a bolnavului către medicinile alternative sau complementare. Statisticile occidentale arată că tot mai mulți pacienți nu numai că apelează la astfel de remedii curative, dar le şi recunosc eficacitatea. Citâm cel puțin două surse de actualitate: Michel Petermann, *Médecines complémentaires, dangers et espoirs*, text furnizat de internet, la adresa *www.graap.ch/Petermann.html* şi ancheta colectivă efectuată de A. Marcellini, J. P. Turpin, Y. Rolland, S. Ruffie, *Itinéraires thérapeutiques dans la société contemporaine. Le recours aux thérapies altérnatives: une éducation à un «autre corps»?*, material furnizat de internet la adresa *www.revues.org/corpsetculture/numoro5/article8.html*

[10] David Le Breton, *op. cit.*, p. 89.

[11] *British medical journal – ediția în limba română – www.bmj.ro/numar/1999/stiri.html*

https://biblioteca-digitala.ro

eronată sau nefundamentată; omul contemporan profită de un câmp larg de opțiuni, combinând fără nici o reținere modalități medicale ultraavansate din punct de vedere tehnic cu tratamente neconvenționale.

Același Le Breton introduce un concept oarecum șocant, din lumea marketingului industrial: *piața de vindecări* (de terapii, de îngrijiri medicale, de tămăduiri), „le marché des soins"[12]; această piață se dovedește a fi extrem de largă în actualitate, când pacientul poate apela la soluții dintre cele mai variate: de la cabinete medicale cărora li se face reclamă susținută și care etalează în fața pacientului aparatură de ultimă generație, la descântătoare, la ghicitoare, la vindecători ce cunosc remedii naturiste, dar nu sunt atestați ca personal medical, la bioenergeticieni, la acupuncturişti etc. Un rol de excepție joacă aici mass media: aproape fiecare ziar are o rubrică de sfaturi cu leacuri ce se pot prepara sau aplica în casă, fără a mai apela la medic sau farmacist, sau există chiar reviste specializate doar în asemenea terapii domestice. Lecturarea și aprecierea lor de către o masă largă de oameni nu face decât sa întărească concluzia antropologilor că grija pentru sănătate și pentru forma corpului reprezintă cheia de boltă a modernității.

O altă discuție incitantă se ridică în legătură cu legitimitatea actanților procesului terapeutic: vindecătorii societății tradiționale sunt legitimați social și cultural, imaginea lor fiind înrădăcinată în tradiție; ei se bucură de mult respect și prețuire în lumea satului, datorită reputației lor favorabile, a darului lor, a capacității de replicare a actelor de vindecare la fiecare solicitare. Deci individualizarea descântătoarei și mai ales legitimarea ei comunitară nu ține atât de caracterul științific al demersurilor sale, ci de un anume consens stabilit cutumiar, care fac din ea etalonul unei reușite terapeutice, generatoare de garanții. Amintim, în paranteză, că o dovadă a legitimării lor sociale și a individualizării lor comunitare era nu doar recunoașterea de către pacienți, ci și de către administrație; este cunoscut astfel exemplul pităresei Zinca, mama lui Nicolae Bălcescu, „care îngrijea pe membrii familiei sale și pe țăranii de pe moșie pentru tot felul de suferințe, dar mai ales pentru bolile de ochi"[13] și care, din acest motiv, a fost iertată de dări pentru toată viața. Doctorul popular părea, în mediul lui, mai ales un inițiat, un dăruit, căruia, pe lângă cunoștințele empirice evidente, îi erau prietene forțele bune ale existenței[14]. Medicul modern vine de pe alte poziții; uzând de metode și tehnici străine pacientului și depășind capacitatea de înțelegere a acestuia, el este, înainte de toate, un străin.

Conflictul dintre medici și vindecătorii populari sau cei care-și caută punctul de plecare pentru terapiile lor în metodele tradiționale de vindecare, este, așadar, înainte de toate, unul de legitimitate: „il oppose la culture savante, incarnée par les instances univérsitaires et académiques, aux connaissances mises à jour par les

[12] David Le Breton, *op. cit.*, p. 184.

[13] Nicolae Vatamanu, *Considerații asupra vechilor boli din mediul sătesc*, în vol. *Aspecte istorice ale medicinei în mediul rural.* Studii și note, București, 1973, p. 149.

[14] Vasile Băncilă, *Ideea de sănătate și medicină populară la românul de ieri*, în vol. *Aspecte istorice ale medicinei în mediul rural.* Studii și note, p. 46.

https://biblioteca-digitala.ro

guérisseurs traditionnels qui sont moins formalisables, issues des savoirs populaires et de l'expérience personnelle du practicien. Ce sont là des visions du monde, des approches opposées du corps et de la maladie, deux concéptions de l'homme. La médecine, dans sa diversité, et le guérissage, dans sa diversité, représentent deux pôles de savoir et d'action"[15]. Abia sfârşitul mileniului aduce medicul mai aproape de arhetipul vindecătorului, apropiindu-l de pacient, obligându-l chiar să individualizeze tranşant sau să personalizeze pacienţii (ca în cazul psihanalistului) ori asumându-şi cunoaşterea mediului familial al bolnavului (ca în cazul medicului de familie).

Se poate spune că rezultatul unor astfel de mutaţii este o *depersonalizare a bolii*, care este văzută ca ceva total exterior, un intrus apărut în organismul uman ca urmare a unei cauzalităţi bine determinate. O boală precum *deochiul*, resimţită ca o stare generală proastă, datorată, conform schemei mentale a omului din societatea tradiţională, unui rău ascuns, nedefinit, sau unei acţiuni malefice direcţionate de vreun duşman mai mult sau mai puţin cunoscut, nu mai există, pentru că unitatea corpului uman a fost secţionată în bucăţi, iar hiperspecializarea tehnicilor medicale din ziua de azi detectează fără echivoc cauzele oricărei boli. Diagnosticele sunt acum precise, pentru că ele sunt decelate prin mijloace sofisticate de laborator, covârşitor *computerizate*. Omul este văzut ca o entitate abstractă, ajuns în faza de bolnav printr-o acţiune bine conturată a unui agent patogen şi este tratat strict ca un pacient. Factori oarecum apriorici – natura robustă a omului, *natura medicatrix*, lipsa stressului, aerul curat, statul mult în natură – sunt cu desăvârşire uitate acum, când medicamentele chimice sunt recomandate pentru orice boală, chiar şi pentru cele relativ uşoare. Odinioară, vindecătorii populari nu cunoşteau anatomia corpului sau fiziologia lui, ci se bazau doar pe darul natural ori dobândit şi pe încrederea tuturor factorilor implicaţi în vindecare; medicul modern se bazează aproape exclusiv pe rezultatele tehnicii pe care o stăpâneşte în urma studiilor specializate. „Poporul nu consideră bolile ca o turburare a manifestaţiunilor vitale, produse din exercitarea neregulată a uneia sau a mai multor funcţiuni, ci ca o manifestaţiune cu totul aparte a unor spirite reutăcioase, necurate, cari pun stăpânire pe organism"[16], se spunea cu mai bine de un secol în urmă; pacientul modern vrea însă să afle detalii exacte despre boala lui, rezervându-şi chiar dreptul de a-l da în judecată pe medicul care nu conduce terapia în conformitate cu protocolul medical. Boala era personificată în descântecele psihoterapeutice, de cele mai multe ori ea avea nume şi chip: tocmai de aceea bolnavul se ducea la descântătoare, să o identifice şi să încerce anihilarea ei; acum boala este vizualizată tehnic, computerizată masiv, iar remediile sunt radicale. În cultura tradiţională apelul se făcea la *eficacitatea simbolică*, uneori pierzându-se din vedere eficacitatea imediată a tratamentului, pentru că se găseau o serie de explicaţii

[15] David Le Breton, *op. cit.*, p. 183.

[16] N. Leon, *Istoria naturală medicală a poporului român*, extras din „Analele Academiei Române", seria II, tom. XXII, „Memoriile Secţiunii Ştiinţifice", Bucureşti, 1903, p. 173.

https://biblioteca-digitala.ro

acceptate cutumiar, în cazul unui eşec; acum se face apel exclusiv la *eficacitatea medicală*, pentru că boala are o definiţie ştiinţifică. „Odinioară doftorii şi doftoroaiele satului cunoşteau, de obicei, firea şi trecutul bolnavului, pe când medicul ştiinţific, din cauza modului vieţii actuale, nu poate să vadă înaintea lui totdeauna un bolnav şi nu o boală, oricât ar dori"[17].

Sfârşitul secolului XX marchează, aşadar, un moment de cumpănă nu doar în terapia propriu-zisă, ci şi în atitudinile umane faţă de boală / sănătate şi perspectivele terapiei. Practica medicală a ultimului secol din mileniul trecut acceptă şi promovează, pe de o parte, cele mai noi metode de diagnostic şi tratament inspirate din recentele cuceriri ale fizicii, chimiei, geneticii, biologiei, adică o metodă terapeutică agresivă, dar, pe de altă parte, acceptă în continuare o medicină defensivă, cea de prevenire a bolilor şi de protejare a sănătăţii întregii comunităţi; aşa cum mai aminteam, istoria medicinei preia ideea că până în secolul al XIX-lea s-a promovat o *medicină a bolii*, dar, o dată cu secolul al XX-lea, sistemul terapeutic se bazează pe o *medicină a apărării sănătăţii*. Se face astfel o trecere de la *curativ* la *profilactic*, dar care este valabilă mai ales în spaţiul în care se practică terapia oficială; în fapt, pacientul zilelor noastre completează această tactică medicală prin apelul facultativ, în continuare, la un discurs curativ, acoperit de remedii şi practici religioase şi magico-religioase.

Vecină cu magia în cultura veche şi asociată deseori cu taumaturgia şi în cazuri de vindecări spectaculoase ale unor cazuri extreme, citate în literatura medicală şi paramedicală a ultimelor două secole, „medicina îndeamnă la o reflecţie mai largă asupra imaginarului colectiv"[18], chiar dacă acesta nu mai este populat cu monştrii cu care ne obişnuiserăm în folclorul maleficului. Renunţarea la imaginarul folcloric al bolii nu înseamnă că reprezentările omului modern sunt mai puţin penetrante şi, cu atât mai mult, nu înseamnă că, gândind pozitivist şi exact, începutul de mileniu nu dezvoltă reprezentări fanteziste ale corpului, bolii sau actului terapeutic. Uneori, boala este văzută în ipostaza sa socială, ucigătoare, ca în *Ciuma* lui Camus, unde întregul univers de experienţe – fie cotidiene, fie ceremoniale, fie personale, fie comunitare – se ordonează în funcţie de boală, cea care poate schimba radical şi iremediabil destinele umane.

Alteori, orientarea este din nou spre utopie, ca în unele dintre epocile anterioare; *sănătatea perfectă* este acum unul dintre subiectele predilecte ale unui nou gen de literatură, cel care se circumscrie categoriei de *science-fiction*. Literatura SF, care a debutat cu succes la sfârşitul secolului anterior, aduce în prim-plan *sănătatea utopică,* excluderea categorică a îmbolnăvirii, sau rezolvarea ei prin mijloace rapide şi avansate, nedureroase şi cu un succes garantat. Mai mult chiar ca în alte genuri, SF-ul pune în discuţie dimensiunea socială a raportului dintre sănătate şi boală; subiectul este mai rar *sănătatea unei persoane* şi

[17] Vasile Băncilă, *op. cit.*, p. 45.

[18] Robert Muchembled, *O istorie a diavolului. Civilizaţia occidentală în secolele XII–XX*, Bucureşti, 2002, p. 92.

https://biblioteca-digitala.ro

mult mai des *sănătatea unei întregi planete*; de obicei majoritatea covârşitoare a populaţiei moare din cauza unei boli incurabile, iar puţinii supravieţuitori sunt forţaţi să se aclimatizeze pe o altă planetă, unde preţuiesc sănătatea mai mult decât orice; este vorba, aşadar, de o dimensionare suprarealistă a *Ciumei* lui Camus, transpusă la nivel planetar (celebrul ciclu *Dune* al lui Frank Herbert sau serialele TV *Star Trek* şi *Star Gate*).

Punctul zero al genului SF, centrat pe o nouă atitudine în faţa corpului şi pe o nouă asumare a sănătăţii, pare a fi marcat de creaţia lui Hubert George Welles, unul dintre clasicii genului. *Insula doctorului Moreau* poate fi receptată ca emblematică pentru noua concepţie despre sănătate, despre lărgirea excesivă a conceptului şi despre adaptarea sa la imboldurile oferite de dezvoltarea fără precedent a tehnicilor biologice, genetice, medicale, biochimice. Doctorul Moreau se stabileşte pe o insulă îndepărtată şi încearcă să obţină „animale umanizate", adică să producă, practic, noi organisme umane, cu caractere de sănătate, inteligenţă şi vigoare mult sporite. El recurge la o serie de procedee chimice, fizice, chirurgicale, genetice, biologice, încercând chiar şi unele mutaţii psihice. Sănătatea este idealizată acum extrem: orice segment atins de maladie poate fi schimbat sau înlocuit cu orice segment al unui animal din ecosistem. Secvenţa este decupată dintr-un roman SF, dar este exemplară pentru ceea ce va urma şi, mai ales, pentru eşafodajul sănătăţii absolute spre care tinde noua atitudine (mutaţii genetice, clonare etc.).

Sănătatea perfectă, programată, în care corpul este mecanizat şi automatizat – fie că e un *corp mutant*, obţinut prin melanjul anatomic al omului cu un extraterestru, fie că avem de-a face cu *corpul robot* – este cea care dezvoltă un nou imaginar al corpului şi o nouă paradigmă a cuplului sănătate / vindecare: „tentaţia literaturii ştiinţifico-fantastice se află angajată, la propriu, într-un proces de «dezumanizare», manifestând o clară preferinţă pentru invocarea intervenţiilor unor fiinţe imaginare provenite din alte planete ale sistemului nostru solar sau din teritorii cosmice nedefinite. Nu problema dobândirii sănătăţii netulburate sau a nemuririi domină în această literatură, ci fanteziile referitoare la încrucişarea speciei noastre cu a celor extratereştri"[19].

Se dovedeşte că imaginaţia omului contemporan atinge paroxismul la capitolul definirii şi reprezentării corpului uman, chiar la limita aspectului şi constituţiei sale antropomorfe, pentru că monstruozităţile prezentate pe post de entităţi corporale tind să inoveze tot mai mult. Dincolo de explicaţiile ştiinţifice pe care le reclamă, un asemenea model corporal trebuie să se supună şi presiunilor morale care vin din partea receptorilor, consumatorilor de SF. Într-o carte remarcabilă despre sănătatea utopică, citată deja, Gheorghe Brătescu aduce în discuţie tocmai această presiune morală a sistemului: „chiar când e vorba de răsunătoare performanţe pe terenul medico-biologic, cum ar fi mutaţiile care făgăduiesc dobândirea unei excepţionale longevităţi sau a însăşi nemuririi, în faţa omului de azi se ridică problema adaptării la exigenţe fiziologice şi morale foarte

[19] G. Brătescu, *Către sănătatea perfectă. O istorie a utopismului medical*, Bucureşti, 1999, p. 284..

https://biblioteca-digitala.ro

pretenţioase, astfel că presupusul beneficiar al marilor înnoiri patronate de ştiinţele viitorului se vede de pe acum asaltat de tot soiul de perplexităţi şi impasuri [...]. Şi totuşi, scrierile ştiinţifico-fantastice pe temele sănătăţii au cel puţin meritul de a ne informa asupra dorinţelor noastre neîmplinite în materie de promovare a sănătăţii individuale şi colective"[20].

Sociologia cuplului sănătate / boală este marcată, la sfârşitul secolului XX, de profunde reorientări şi prefigurări[21]. Nu numai mentalul colectiv – aşa cum am sugerat anterior –, dar şi heteropraxiile terapeutice sunt secţionate diferit faţă de epoca precedentă; asistăm la o tot mai acută centrare pe problema sănătăţii şi *longevităţii*: grija pentru corp se traduce în preocuparea tot mai punctuală pentru prelungirea vieţii, chiar în conservarea sa, prin criogenie, pentru vremuri viitoare, când viaţa va putea fi mult crescută. Mutaţiile (sau cel puţin glisările) mentalitare devin vizibile nu doar în praxiile de conservare medicală a trupului, ci şi în mentalul colectiv, marcat acum de alte imagini: dacă medievalitatea exacerbase ideea că numai prin sfinţenie viaţa se poate prelungi – cazul episcopilor, călugărilor şi, mai ales, a sfinţilor, acum longevitatea devine exclusiv un atribut organic, indisolubil legat de o viaţă echilibrată şi de o sănătate considerabilă. Centrul de greutate se mută astfel dinspre sacru şi ritualurile de purificare, către profan, către o accepţiune laicizată a corpului şi către pseudoritualuri moderniste, de tipul pregătirii corpului pentru criogenie. Şi totuşi, chiar dacă suntem departe de dezideratele utopice din basmele populare, de tipul *tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, utopiile terapeutice persistă în construirea unor mituri moderne, asemeni celui al vieţii congelate pentru o revenire spectaculoasă într-o altă dimensiune. Semnificative sunt, pentru spaţiul românesc, succesele de proporţii ale cercetărilor şi tratamentelor Anei Aslan (începând cu anul 1952), cea care, mergând pe linia terapiei celulare, s-a făcut cunoscută pe plan mondial prin investigaţiile geriatrice referitoare la profilaxia îmbătrânirii şi la medicaţia gerontologică.

Teama de boală, de îmbătrânire şi de moarte marchează aproape o psihoză colectivă, mai ales în cazul bolilor cu transmitere sexuală sau a celor care se pot transmite prin medii naturale, când boala nu mai e resimţită ca o stare, ci „maladia devine un comportament"[22]: la cel mai mic semn se iau medicamente, se consultă medicii specialişti sau se fac analize de laborator, acţiuni ce au repercusiuni şi economice, nu doar pe plan mentalitar, pentru că această preocupare excesivă a omului pentru sănătatea sa duce la îmbogăţirea unei clase profesionale ce răspunde în mod oficial de păstrarea sănătăţii: medicii şi personalul sanitar, care îşi deschid deseori cabinete private, laboratoare de analize sau farmacii proprii. În plan practic, asistăm la o veritabilă revoluţie igienică, atunci când igiena – atât cea privată, cât şi cea publică – devine un port-stindard al sănătăţii: apariţia tablei emailate,

[20] G. Brătescu, *op. cit.*, p. 284–285.
[21] Anthony Giddens, *Sociologie*, Bucureşti, 2000.
[22] Claudine Herzlich, *Medicina. Maladie şi societate,* Bucureşti, 1970, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro

banalizarea duşului, apariţia vestiarelor sportive, a chiuvetelor în camerele de hotel, creşterea consumului de detergenţi şi promovarea tot mai susţinută a acestora pe piaţă etc.

O coordonată importantă, aşa cum spuneam, este obsesia longevităţii sau a păstrării sau prelungirii tinereţii, care acum e demitizată şi supusă unui tratament concret. În societatea tradiţională, fetele „se scăldau în roua după holdele de grâu, în dimineaţa de Rusalii, ca să fie frumoase şi să le crească părul galben şi lung ca spicele"[23]. Acum se apelează la tratamente psihosomatice sofisticate – chirurgicale, cosmetice, de întreţinere (masaj), chiar tratamente genetice şi tratamente psihologice – şi la exerciţii de menţinere a tonusului, a optimismului, a autocontrolului. O altă problemă de sănătate individuală, dar care a devenit, la un moment dat, o obsesie socială, cea a incapacităţii de reproducţie (nu ca urmare nefastă a „legării brăcinarului" medieval, ci rod al unei incapacităţi fizice), cu efecte pe plan familial, dar şi pe plan social, prin sincopări ale perpetuării speciei, a fost rezolvată prin înfiinţarea băncilor de spermă şi prin generalizarea tehnicilor de fecundare *in vitro* sau a implantului de embrioni vii. Odată conservată, a apărut dorinţa de *ameliorare a rasei*, astfel încât medicina modernă activează în tandem cu genetica biomoleculară, încurajând eugenia, ameliorarea raselor pe cale genetică, chiar replicarea umană perfectă prin clonare, în ciuda numeroaselor probleme etice care se ridică. Totuşi, corpul se simte ameninţat, ceea ce determină o atenţie mult mai mare acordată violenţei: „sensibilitatea faţă de violenţă devine tot mai intensă: orice agresiune corporală este resimţită cu o acuitate sporită"[24], declanşând pedepse stipulate prin lege, tot mai drastice, nu doar pentru violuri, ci şi pentru orice atentat la integritatea corporală. Corpul se simte ameninţat nu doar din exterior, prin violenţa fizică (domestică sau accidentală, intenţională, sexuală sau nu), ci şi din interior, de bolile organice, conducând la o susţinută luptă împotriva bătrâneţii, prin sporturi fizice, dietetică şi igiena cosmetică: „Contemporanii noştri refuză să îmbătrânească. Normele sociale cer ca omul să pară tânăr, iar personalitatea se confundă până într-atâta cu trupul, încât a continua să rămâi tu însuţi tinde să se confunde cu a continua să rămâi tânăr"[25]. Au fost eradicate epidemiile cele mai ameninţătoare, dar a apărut un nou pericol: bioterorismul, marea angoasă a mileniului III, noua faţetă a înfricoşătoarelor epidemii medievale, cu repercusiuni morbide sau mortale în masa corpului social. O consecinţă imediată este modificarea mentalului secţionat de aspecte tanatologice: se pune tot mai acut problema eutanasiei: în Olanda, după multiple valuri sociale, eutanasia a fost legiferată, în ciuda problemelor etice şi morale ridicate societăţii civile şi cadrelor medicale. Eutanasia este considerată deopotrivă un act de curaj, dar şi un gest de laşitate, un ajutor adus celor în suferinţă, dar şi o crimă, generând poziţii diferite, în funcţie de poziţia socială, de profesie, de religie, sex sau stare de sănătate; ca o

[23] Inf. Ludovica Gui, Valcău de Jos – Sălaj.
[24] Philippe Ariès, Georges Duby, *op. cit.*, vol. IX, p. 82.
[25] *Ibidem*, p. 83.

https://biblioteca-digitala.ro

concluzie generală, se poate postula că „acum, când majoritatea bolilor sunt combătute, cu excepția uzurii organismului, a trăi nu mai constituie o șansă, ci un drept"[26].

O altă apariție nouă este *marketingul sănătății*, extrem de divers în ultima perioadă, apărut concomitent cu dezvoltarea fără precedent a forțelor de producție și cu dezvoltarea tot mai largă a societății de consum; instituțiile specializate – *farmaciile* (ale spitalelor, dispensarelor, cele de stat sau cele privatizate) desfac o gamă extrem de largă de medicamente, dezvoltând ceea ce s-a numit în ultimele decenii *industria medicamentului*, dar și alt gen de produse adiacente cu un oarecare profil terapeutic, curativ sau profilactic: medicamente naturiste – extracte pe bază de plante, ceaiuri, decocturi etc., substanțe apicole, de origine animală – omologate de Ministerul Sănătății și comisia de specialitate pentru avizarea acestor medicamente, cosmetice, produse speciale pentru îngrijirea nou-născuților, produse pentru îngrijirea dinților, părului, unghiilor și a igienei corporale; se vorbește însă în ultimul timp tot mai frecvent despre efectul nociv al medicamentelor.

Marketingul sănătății este dublat de politici sanitare corespunzătoare, cuprinse anual în planuri strategice ce vizează controlul sănătății pentru copii, mame, elevi, bătrâni, gravide, practic pentru toate categoriile populației, cu precădere pentru cele defavorizate. Un rol important îl ocupă apoi educația sanitară, mai ales cea din rândul tinerilor, circumscrisă în mod special educației sexuale; se acordă medicamente cu preț compensat, suportate parțial de la bugetul statului, iar unele servicii medicale sunt gratuite pentru copii sau pentru categoriile sociale defavorizate; mai mult, beneficiază de asigurări de sănătate (desigur, dacă acestea sunt plătite la zi și de către angajator, și de către angajat) chiar și bolnavii care își provoacă voit și conștient răul, de exemplu alcoolicii, fumătorii sau drogații, ceea ce contravine, oarecum, unor tipare etice; în aceeași ordine societară, se modifică profilul spitalelor, care sunt subvenționate din fonduri publice și sunt deschise pentru oricine plătește asigurările sociale de sănătate. Acest lucru antrenează și modificări comportamentale: dacă în societatea tradițională, bolnavii se tratau acasă, în mediul propriu, iar femeile nășteau în propriul pat, sub supravegherea moașei comunale, acum și tratamentele, și nașterile au loc în cadrul organizat al spitalului. Mai mult, și moartea poate surveni acum în spital, într-un cadru depersonalizat, anonim; popasul următor este, deseori, morga, iar popasul final – cripta de beton, totul marcând un proces de vizibilă mercantilizare a morții[27].

Discutând raportul dezvoltat de modernitate față de tradiție, Balandier punctează metamorfozele unei atitudini cu acoperire comunitară, mergând „de la mitul tradițional, ce era parțial ideologie, la ideologiile și doctrinele politice moderne ce conțin încă o parte din mit"[28]. Axiomele lui Balandier pot fi direcționate și spre atitudinea față de sănătate: se pornește de la mitul fondator, cu

[26] *Ibidem*, p. 84.
[27] Nicolae Panea, *Zeii de asfalt. Antropologie a urbanului*, București, 2001, p. 146–157.
[28] George Balandier, *Antropologie politică*, Timișoara, 1998, p. 214.

https://biblioteca-digitala.ro

valoare exemplară, cel ţesut în jurul imaginii lui Asclepios vindecând muritorii prin remedii fito- şi meloterapeutice, dar şi magico-terapeutice, un mit cu valoare de ideologie cel puţin din perspectiva valorizării sale sociale, a aderării întregii comunităţi la o poziţie comună, şi se ajunge la ideologia sănătăţii aşa cum este ea construită în democraţiile de la cumpăna dintre milenii şi care au tendinţa de a mitiza puterea statului şi capacitatea sa de a rezolva orice situaţii dacă adeptul şi susţinătorul unei astfel de ideologii se lasă în voia celui care o creează. Mitul ţinea locul unei ideologii. Acum ideologia ţine loc de mit. Ambele ipostaze impun, în fapt, aceeaşi conduită: poziţionările individuale şi comunitare în faţa unui principiu indispensabil pentru om, sănătatea, interesul faţă de paradigma sănătăţii.

Apariţia statului şi redefinirea sănătăţii ca prioritate de stat aduce o altă viziune asupra corporalităţii şi a stării sale de sănătate; această viziune nu este decât unul dintre palierele viziunii generale asupra construcţiei lumii şi a locului omului în această lume, precum şi a elementelor sale de relaţionare cu exteriorul, în ordinea unei noi raţiuni, cea care corespunde *dezvrăjirii lumii*; această dezvrăjire constă, la Max Weber, într-o înlăturare cvasiuniversală a concepţiei că magia este o tehnică a salvării; Marcel Gauchet reia termenul într-un sens mult mai larg: „sfârşitul domniei invizibilului", adică a explicaţiilor şi remediilor vrăjitoreşti, magice, supranaturale, ce a condus la o altă configuraţie a raporturilor între cer şi pământ[29] şi care are repercusiuni imediate şi asupra percepţiei modulului social centrat pe raporturile sănătăţii cu boala.

O concluzie parţială este aceea că *sănătatea devine cu certitudine o problemă socială, economică, administrativă şi, mai nou, politică*: „nu există nimic care să aibă un caracter atât de privat ca şi sănătatea, şi totuşi nimic nu e asumat, sub raport social, cu mai multă solicitudine. Domeniul sănătăţii ţine, simultan şi inseparabil, de sfera privată şi de sfera publică", sau cade chiar sub incidenţa a „numeroase calcule politice"[30], totul prefigurând o paradigmă nouă pentru *sănătate*, aşa cum o construieşte şi o înţelege omul societăţii actuale.

BIBLIOGRAFIE

Ariès, Philippe, Georges Duby, *Istoria vieţii private*, Bucureşti, 1994, vol. VIII.
Balandier, George, *Antropologie politică*, Timişoara, 1998.
Băncilă, Vasile, *Ideea de sănătate şi medicină populară la românul de ieri*, în vol. *Aspecte istorice ale medicinei în mediul rural*. Studii şi note, Bucureşti, 1973.
Brătescu, G., *Către sănătatea perfectă. O istorie a utopismului medical*, Bucureşti, 1999.
Breton, David Le, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, 1990.
Gauchet, Marcel, *Dezvrăjirea lumii. O istorie politică a religiei*, Bucureşti, 1995.
Giddens, Anthony, *Sociologie*, Bucureşti, 2000.
Herzlich, Claudine, *Medicina. Maladie şi societate*, Bucureşti, 1970.

[29] Marcel Gauchet, *Dezvrăjirea lumii. O istorie politică a religiei*, Bucureşti, 1995, p. 7–8.
[30] Philippe Ariès, Georges Duby, *op. cit.*, vol. IX, p. 85.

https://biblioteca-digitala.ro

Leon, N., *Istoria naturală medicală a poporului român*, extras din „Analele Academiei Române", seria II, tom. XXII. „Memoriile Secţiunii Ştiinţifice", Bucureşti, 1903.
Marcellini, A., Turpin, J.P., Rolland, Y., Ruffie, S., *Itinéraires thérapeutiques dans la société contemporaine. Le recours aux thérapies alternatives: une éducation à un «autre corps»?*, material furnizat de internet la adresa www.revues.org/corpsetculture/numoro5/article8.html British medical journal – ediţia în limba română – www.bmj.ro/numar/1999/stiri.html
Muchembled, Robert, *O istorie a diavolului. Civilizaţia occidentală în secolele XII–XX*, Bucureşti, 2002.
Panea, Nicolae, *Zeii de asfalt. Antropologie a urbanului*, Bucureşti, 2001.
Petermann, Michel, *Médecines complémentaires, dangers et espoirs*, text furnizat de internet, la adresa www.graap.ch/Petermann.html
Schmitt, Jean Claude, *Raţiunea gesturilor*, Bucureşti, 1998.
Souzenelle, Annick de, *Simbolismul corpului uman*, Timişoara, 1999.
Vatamanu, Nicolae, *Consideraţii asupra vechilor boli din mediul sătesc*, în vol. *Aspecte istorice ale medicinei în mediul rural*. Studii şi note, Bucureşti, 1973.

The Therapy Act in Modernity. Ritual and/or Computer Programme

(Abstract)

The paradigm of health is not only mobile (dynamic) but it also constitutes itself in an image of the collective mentality and of the perspective from which the body, the techniques and the procedures and processes through which its optimal state is maintained are looked upon. The traditional society promotes the image of a balanced, harmonized body, with intimate physical-mental connections, so the treatment would mostly rely on the symbolic efficiency of the remedy; modern mentality fragments the body, taking it closer to the idea of machine, thus finding remedies for each of its components, relying mostly on the rational efficiency of the medicine. We assimilate the first technique to the magical religious ritual with a therapeutic finality, whereas the second appears more as a computerizing of the disease and an excessive rationalization of the methods of curing. Lately however, the suffering puts the two types of remedies together, adhering more and more to a new technique of treatment: complementary medicine, which associates unconventional treatment, based on suggestion or ritual, to scientific treatment.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

UN „CĂLUŞ ORIGINAL, ORIGINAL..."

RADU RĂUTU
Centrul de Cercetări Antropologice „Francisc I. Rainer", Bucureşti

Materialul pe care îl prezentăm a fost înregistrat în perioada 7–8 şi 14 iunie 1998 în satul Ziduri, comuna Odobeşti, judeţul Dâmboviţa, şi oferă cunoaşterea unei variante de Căluş dintr-o zonă pe care harta cercetării etnologice o consemnează încă din 1964. Într-un peisaj actual care pare să păstreze manifestările tradiţionale cele mai semnificative, o observare atentă indică un nou sistem de raportare la fenomenul respectiv, ca rezultat direct al modificării mentalităţii, prin impactul pe care procesele de ideologizare din trecutul apropiat, ca şi sursele recente de mediatizare culturală îl au asupra activului mental simbolic al lumii noastre rurale.

Obiceiul a apărut în sat după al doilea război mondial; memoria colectivă îl indică pe cel care l-a introdus ca fiind Radu Constantin, tatăl actualului Mut, un foarte bun jucător, cu succese notabile la diferite festivaluri şi concursuri, a cărui tradiţie s-a perpetuat în familie. Aprofundarea dialogului în anchetă relevă coordonatele unei sincronizări culturale accelerate şi complexe. Apar ocultate multe segmente ale memoriei de semnificare. Amintirea reprezentărilor mitologice caracteristice este înlocuită cu raportarea la elemente de spiritualitate creştină, rolul tradiţional al categoriilor sociale de sex, vârstă este conştient încălcat, iar recuzita obiceiului înregistrează obiecte puternic disonante. Cu toate acestea, în prilejul ceremonial pot fi recunoscute cu uşurinţă simboluri arhaice a căror prezenţă, funcţie şi funcţionare sunt ontologice.

Un element interesant este raportarea la sacru într-o manieră pe care, în formele tradiţionale, nu o găsim la Căluş. Momentul, perioada Căluşului tradiţional, Rusaliile, erau fixate şi percepute într-o dimensiune pe care o putem numi „arhaică". Forţele care irumpeau în acest interval apăreau direct legate de panteonul precreştin, iar menţionarea caracterului religios (Coborârea Sf. Duh) nu era valorizată

La Ziduri, Ielele nu mai vin la Căluş. Cercetarea de teren, cu toate eforturile noastre, nu a atestat o legătură evidentă a Căluşului cu Ielele; acestea nu se cunosc. O interpretare a caracterului periculos al intervalului există, cu interdicţii care privesc efectuarea de munci agricole, dar cu altă rezonanţă. Se poate ieşi la câmp, dar numai dimineaţa, până-n ora zece, sau seara, după ora şase. Interdicţiile nu sunt legate de fiinţe, reprezentări mitice, ci de sărbătoare. Oamenii menţionează totuşi că nerespectarea opreliştilor este sancţionată şi reclamă intervenţia căluşarilor:

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 239–251

https://biblioteca-digitala.ro

Da, mai sânt bolnavi care-au muncit de Rusalii, au damblagit, le-a luat un picior, le-a dat dureri de mijloc, ne chiamă să-i jucăm în braţe, sărim şi peste el, îi dăm şi cu ciumagu la spate, chiar pe mijloc... Am jucat şi le-am dat usturoi. (Radu Victor, actualul Mut)

Din această perspectivă, Rusaliile nu se deosebesc de alte sărbători care reclamă aceleaşi interdicţii (sărbătoarea este sfântă şi periculoasă, sacrul poate irumpe şi trebuie corectat sau apropriat). Consecinţele nerespectării sunt periclitarea recoltelor, apariţia unei boli. Memoria culturală fiind trează, relaţia dintre sacru şi profan, dintre sacru şi lume nu uită să o actualizeze.

În *Căluşul* nostru, firul de permanenţă devine uneori mai vizibil. Ne referim de data aceasta la spaţiul încărcat cu conotaţii de virtualitate activă, care este menit să asigure şi el eficacitatea ceremonialului. Este de la sine înţeles că o relaţie spaţiu–timp este una intrinsecă alcătuirii mersului şi rezultatelor, a sucesului manifestării. O dată la 7 ani, în *sâmbăta morţilor* (ajunul duminicii Rusaliilor, când se comemorează *Moşii de vară*), în satul Ziduri căluşarii fac „jurământul" în faţa bisericii, seara, când în biserică nu mai are loc nici o slujbă. Din cele relatate de R.V., din formula de jurământ nu reies elemente ce ar putea fi legate de un Căluş arhaic. Obligaţiile menţionate pentru jucători specifică o conduită morală: să nu furi, să nu înşeli, şi abia ultima este specifică, ţintind obiceiul în cauză: să nu părăseşti Căluşul timp de 7 ani:

[...] Şi e un jurământ la noi în Căluş: nu se fură, nu se-nşeală, [...] n-aveam voie să părăsim Căluşul, [...] 7 ani de zile n-ai voie să părăseşti Căluşul.

Asemănarea cu poruncile creştine este evidentă, iar apropierea de credinţa creştină nu se opreşte aici. După depunerea jurământului, ciomagul vătafului sau al Mutului, ca şi biciul Mutului sunt duse în biserică. Preotul este solicitat să intervină şi el:

De exemplu, eu îmi duc ciomagu în biserică. Da. Sau dacă sânt mut, *îmi duc biciu la biserică. Sâmbăta, că duminica mă duc să-l iau, să plec cu el. [...] După ce face slujba, sâmbătă seara îl bag eu, n-am treabă cu... Deci a terminat cu moşii, cu morţii. Îl duc după ce a terminat slujba, tot. „Părinte – zic – uite, am un bici, îmi faci o slujbă la el, special o slujbă la el!" Să roagă popa, nu ştiu... „Unde dă cu biciu, să-l facă bine", eu ştiu ce-o zice el acolo-şa ? Mai pune lumea mâna pe el, mai trage de el, mulţi îmi trage fire de păr din cap, eu ştiu...* (R.V.)

Interesantă este referirea pe care subiectul o face cu privire la rostul ceremonialului: el precizează separaţia dintre rostul Căluşului şi cele legate de comemorarea morţilor (*Moşii de vară*). În conştiinţa lui, dar şi în cea locală a comunităţii, îmbinarea celor două lumi există, dar şi posibilitatea unei orientări care să confirme preponderenţa vieţii, a realităţii tangibile.

Două elemente din recuzita căluşarilor vin să completeze repertoriul semantic atât de sensibil şi complex şi să semnaleze incidenţa dintre tradiţia puternic simbolizantă şi trăirea creştinească: *ciomagul* şi *biciul*.

Potenţialul ciomagului este reprezentat prin ciomagul vătafului. Calitatea principală a acestuia pare să fie una de vindecare. Radu Victor menţionează trei

https://biblioteca-digitala.ro

cazuri de boală: desfigurarea feţei, paralizia unui membru superior sau inferior şi durerea de mijloc:

Da, măi, sânt bolnavi care-au muncit de Rusalii, au damblagit, le-a luat o mână, le-a luat un picior, le-a dat dureri de mijloc, ne chiamă să-i jucăm în Căluş. Să-i luăm, să-i jucăm în braţă, sărim şi peste el, îi dăm şi cu ciumagu la spate, chiar pe mijloc. Am jucat şi le-am dat usturoi.

Semantica simbolică implicată la moarte, căsătorie, naştere, la căluşari prin ciomag, este a pomului vieţii. În fiecare împrejurare, realitatea aceasta „întâlnită" este diferit solicitată. Orientarea Căluşului prin simbolica ciomagului ne ţine în lumea aceasta, dar pomul tot undeva sus are rădăcina. Atunci când căluşarul atinge pe un bolnav, Dumnezeu însuşi vede lovitura şi o face tămăduitoare:

[...] Deci acest ciomag eu să vă dau cu el la mijloc. Sau unde-i desfigurat, la faţă, să-l lovesc. Dumnezeu a văzut lovitura, că el a greşit, şi atingându-l pe el Dumnezeu a văzut c-a greşit, şi-i mai dă o şansă. (R.V.)

Faptul că ciomagul nu mai are eficacitate dacă e furat subliniază identitatea împărtăşită dintre căluşarul tămăduitor şi pomul vieţii, solidaritatea semantică dintre aceştia, dintre actorul ceremonial şi instrumentarul simbolizant. Totuşi, virtuţile acestea de lecuire, de re-înscriere în normalitate, nici căluşarul, nici ciomagul nu le au în afara perioadei de jucare a Căluşului şi a jocului propriu-zis.

La spargerea Căluşului, ciomagul Mutului beneficiază de un element explicit legat de caracterul arhaic: în vârful lui se pune o chită de busuioc, plantă ale cărei valenţe nu mai trebuie menţionate – fecunditate, puritate, consacrare, ferire de primejdii etc.

Conform spuselor mutului R.V., căluşarii din Ziduri nu utilizează un steag tradiţional căluşăresc, şi aceasta îi diferenţiază, conştient, de alte grupe de căluşari. Locul ritual al acestuia este ocupat de ciomagul special ornat. În schimb, pe drumul dintre două sate, pe tot parcursul ceremonial, utilizează un drapel veritabil, american, arborat la maşina cu care se deplasează, provenit de la o echipă de dansatori americani întâlnită la un festival de la Casa de Cultură din Târgovişte.

Biciul, celălalt simbol de învestitură pentru Mut, împletit din cânepă, este lat şi gros. Ar fi oare cazul să ne amintim că, în descântecul care păstrează referiri arhaice, vizitiul Zânelor pleznea din bici, chiar dacă nu ştim cine anume era el? (cf. Simeon Mangiuca, în „Familia", Pesta – Oradea, an. II, 1866, nr. 34, 406–407: „*Cinstele: de Dânsele*").

Cu biciul lui, Mutul îi loveşte în timpul jocului pe căluşari pentru a-i ţine în putere, pentru a le potenţa energiile, dar tot cu el le comandă săriturile şi răsucirile care fac ca dansatorii să pară fiinţe aeriene. În jocul Căluşului din Frânceşti – Vâlcea, vătaful juca situat acrobatic pe beţele ţinute de doi căluşari pe umeri, în mâini, cu picioarele figurând în aer mişcările dansului (cf. G. Kligman, *Căluşul. Transformări simbolice în ritualul românesc*, Bucureşti, Editura Univers, 2000, foto 13), aducându-ne aminte că patroanele căluşarilor erau stabilite de Dimitrie Cantemir în a sa *Descriptio Moldaviae* ca fiind Ielele, Rusaliile.

https://biblioteca-digitala.ro

Aflăm din informaţiile obţinute de la Radu Victor că oamenii încearcă să fure fire din bici, şi din... capul Mutului. Sigur că părul acestuia avea puteri speciale, nu ştim cum erau utilizate în sat, pentru practici magice de apărare sau de intervenţie. Ambivalenţa firelor de păr, a părului de pe cap este bine cunoscută în credinţe, practici şi utilizată în magie de tot felul.

În afara Căluşului, Mutul nu mai beneficiază de o învestitură specială, observaţia aceasta vine să confirme că în tradiţia rurală românească nu avem manifestări de tip şamanic (M. Eliade, *De Zalmoxis à Genghis-Khan*, Paris, Payot, 1970, 186–197; F.E. Lorint, J. Bernabé, *La sorcellerie paysanne,* Bruxelles, Ed. A. De Boeck, 1977, 55–64).

Vorbind despre recuzită, elementul cel mai cunoscut este tot *usturoiul*, pe care căluşarii îl poartă la brâu, în smocuri smulse direct din pământ. Aceasta ne face să credem că şi căluşarii, oricât ar fi de temerari şi împuterniciţi, tot au nevoie de protecţia pe care o asigură apoi celorlalţi, beneficiarilor. Usturoiul, alături de sare şi de apă, sunt cele trei materii cu conotaţii simbolice, magice, care transmit beneficiarilor puterile vindecătoare, curative sau augurale asigurate de jocul căluşarilor:

Deci lumea ne-aşteaptă, în special în Lunguleţu, stă la poartă cu găleata de apă, cu usturoi, cu... [...] Deci apa, vine c-oleacă de apă, sare şi usturoi. Pune-n centrul Căluşului, în roata Căluşului; după ce jucăm Căluşul, usturoiul se bagă la brâu, să poartă pentru leac. [...] Usturoiul cel mai sfânt e de la vătaf. Sarea o pune la mămăligă şi la nu ştiu ce, să sporească laptele la vaci, apa o pune la păsări, să fie sănătoase, iar usturoiu-l pune la brâu, când te duci la sapă, să-ţi ia durerile de mijloc şi de alte boli, de leac.

E foarte bun. De Rusalii te duci cu el la sapă, te duci cu el când ai dureri de mijloc, când te doare mijlocu, îl pui la brâu. Ăla jucatu, da. (R.V.)

În timpul jocului, femeile se reped să fure un fir de usturoi de la brâul căluşarilor sau le cer. *Furtul ritual* înseamnă o împărtăşire de la sine înţeleasă, ca şi cum ai face parte din acea realitate, semnifică integralitatea, păstrarea unităţii. Este confirmarea răsturnată a unităţii integrale, a apartenenţei la această integralitate. Să ne amintim că învăţarea descântecelor, în pedagogia tradiţională, se făcea *pe furate,* cu explicaţia expresă că altfel descântătoarea îşi pierdea harul vindecător, iar descântecul nu mai avea putere tămăduitoare.

Batista pe care căluşarii noştri o pun sub brâul cu care sunt încinşi este cusută în casă şi are aici un rol simbolic, ritual, aşa cum o întâlnim în atâtea alte împrejurări ceremoniale, cu rol de integrare, de semnalare a unei despărţiri, semnalarea trecerii unui prag, simbol de destin împărtăşit, în credinţe şi în basme. Asupra unor elemente de aici vom reveni la momentul spargerii Căluşului.

Costumul căluşarilor este cel tradiţional: pantaloni şi cămăşi albe, cu mâneci largi, cu cusături albastre la poale, mâneci şi guler, brâu lat înfăşurat de mai multe ori în jurul mijlocului. O atenţie deosebită se acordă împodobirii pălăriei cu panglici lungi, roşii şi albe.

https://biblioteca-digitala.ro

Dintre jucători, numai Mutul este mascat, în cazul nostru cănit, cu ochelari de soare fără o lentilă, satirizare a unui tip orăşenesc. În timpul jocului, Mutul scoate sunete nearticulate, comunicarea făcându-se cu ajutorul gesturilor:

Mutul umblă cu ceva special, are o geantă la el, îmbrăcat foarte urât, n-are voie să vorbească, tot timpul numai mutește, că de aia-i zice mutul *Căluşului... Exact ca un mut, cerşeşte exact ca un mut, se duce cu pălăria să-i dai bani, pentru ca să plăteşti pe îngeri, pe căluşarii lui... Mutu-i mai mare ca vătafu, el are grijă de totul. Deci e ca un păzitor de-ăsta, înger, un păzitor al Căluşului.* (R.V.)

Improvizaţiile pe care le desfăşoară, inspirate de împrejurări, sunt destinate să producă veselie, dar şi spaimă printre spectatori, în virtutea ambivalenţei funciare a rolului său: *el aparţine* şi lumii acesteia, imediate, dar şi, mai ales, *lumii sacrului*, al cărui mandatar este. În această perspectivă, se înţelege de ce Mutul este adevăratul conducător al jocului Căluşului.

Un alt personaj care intră în scenă doar la spargere este un jucător deghizat în femeie, văduva; rolul ei simbolic – cum vom vedea – este foarte important, subliniind semnificaţia multiplă a Căluşului: rit de viaţă, fecunditate, naştere, moarte, înviere etc. Aceleaşi conotaţii sunt cunoscute în toate jocurile Căluşului, acolo unde acesta mai este prezent, chiar dacă aici personajul este o apariţie insolită.

Din repertoriul tradiţional de dansuri, ceata de căluşari a lui Radu Victor din satul Ziduri cunoaşte „multe":

Păi deci noi avem: Plimbarea, Partea a doua a Căluşului, Bătaia la unu, Bătaia la doi, Bătaia la trei, Floricica, Băltăreasca Căluşului, Brâul Căluşului, Sârba Căluşului, multe, multe. Nu putem să le jucăm pe toate.

[Obligatorii] *sunt Căluşul-Căluş: Plimbarea, Partea a doua a Căluşului, Bătăilii, Partea de jos, Floricica, Bătaia mutului.* (R.V.)

De îndată ce trec sărbătorile de iarnă se aşteaptă Paştele şi apoi Rusaliile:

[...] deci vine Crăciunul, pe urmă vine Anul Nou, pe urmă Sfântu Ion. Şi s-a terminat sărbătorile. Aşteptăm Paştele, de Paşte nu e obicei decât cu ouăle, cu ciocnitu ouălelor, nu să urează, nu să face nimic, şi aşteptăm Căluşul. Adică cu Căluşul aşteptăm Crăciunul. [...] Dar cea mai importantă sărbătoare sânt Rusaliile... (R.V.)

Importanţa acordată Căluşului este atât de mare, încât el constituie un moment de marcare a cumpenei anului: cu Căluşul se aşteaptă Crăciunul, cu Crăciunul se aşteaptă Căluşul, echilibrul fiind ţinut în trei puncte – Crăciunul, Paştele, Rusaliile. În toate acestea apare trăirea religioasă a acestor mari sărbători. Prin Căluş, Rusaliile sunt cele care atrag manifestările de tip „magic". Cultul morţilor este bine reprezentat de Rusalii, dar nu am putut cerceta în profunzime manifestările arhaice legate de acest prilej. Din relatarea făcută de Victor Radu, celebrarea prin Căluş nu este inclusă explicit în ciclul acesta de cult al morţilor (*Moşii de vară*), deşi *Mutul*, în acest context, pare să fie şi el un *strămoş*.

Numărul căluşarilor nu este fix; în cazul de faţă aceştia provin mai ales dintre membrii familiei şi sunt acceptate şi fete, cu motivaţia că astfel pot fi supravegheaţi şi stăpâniţi mai bine.

https://biblioteca-digitala.ro

Pregătirea se face la casa Mutului, dar repetiţiile coregrafice se petrec mai ales la căminul cultural din Odobeşti. Muzicanţii, doi lăutari ţigani care utilizează o vioară şi un acordeon, sunt aduşi de la oraş. Costumele, luate de la căminul cultural, erau păstrate la casa Mutului, iar ce mai rămăsese din opincile cu pinteni le păstrau fiecare pe la casele lor.

Lucrul cel mai migălos era pregătirea costumului (spălatul, călcatul) şi împodobirea pălăriilor. În timpul pregătirii jucătorilor, a repetiţiilor, rolul central îl are Mutul. În grupul nostru Mutul era tatăl familiei Radu, Victor, vătaful era fiul lui cel mai mare, Dan.

Avem de a face cu o tradiţie perpetuată în familie, după cum ne povesteşte însuşi Mutul, Radu Victor:

[...] Toţi copiii mei, patru băieţi şi-o fată. Da. Şi tot în Căluş e făcută, exact, e născută. Deci am venit de la Caracal, de la concurs, am venit acasă, am făcut spargerea Căluşului, i-a venit lu' nevastă-mea să nască, am dus-o pân' la spital, şi mi-a dat-o Dumnezeu. Care ştie, de la 3 ani joacă. [...] Să luăm copiii lui Radu Constantin (bătrânul care a adus Căluşul în Ziduri, când s-a întors din armată): Fănică, cel mare, fratele meu Mitică, care mâine-poimâine mai merge şi el în Căluş, şi copiii mei. Restu', fraţi sau... un frate este operat de inimă, i-a schimbat două valve la inimă, care nu poate să mai joace, toţi şapte fraţi am jucat! Taică-meu a avut 10 copii. Şapte băieţi şi trei fete, dintre care eu îs al zecelea. Fetele nu au jucat. [...] Taică-meu a murit, am preluat eu Căluşul, fraţii erau mai bătrâni, şi de-atunci eu mă ţân cu copiii. Vătaf sânt din '87, mai de mult, mi-a predat Căluşul mai de mult... Taică-miu a avut mare ambiţie la mine, fiind ultimul copil, stând în curte cu el, n-a vrut să-l predea la altul. [...] Ş-aşa am mers an de an cu Căluşul. [...] Deci, ce sânt în Căluş mâine, sânt numai nepoţi, veri, deci numai rude apropiate. N-am unu străin! Deci cât-cât mai aproape. (R.V.)

Tata lu domn' Victor, crescut, născut aici, cel mai mare... Deci, născut în Odobeşti, la nouă ani a venit în Crovu; la 16 ani a venit în Ziduri. La 19 ani a plecat în război. Şi la 16 ani s-a-nsurat şi a dat naştere la toţi copiii căluşari, lui Radu Victor, prinţu şi urmaşu căluşarilor din judeţul Dâmboviţa, care au luat campionatu tradiţiei, număru unu pe ţară! Şi are 8 nepoţi, 16 strănepoţi Radu Constantin, răposatu... (Primarul din Odobeşti)

În satul tradiţional, în constituirea grupului ritual de actanţi, în ceremonialurile importante erau respectate anumite prescripţii, acestea reflectând concepţia (viziunea) despre statutul omului şi parcurgerea vârstelor de către el. Nu degeaba unul era rostul copiilor, altul al tinerilor, împărţirea semnificaţiilor după sex etc. Un fapt trebuie notat: în constituirea acestor grupuri, opţiunea personală avea de asemenea un rol important. De multe ori individul alegea să facă parte dintr-un asemenea grup, iar în afara acestuia, ca la Căluş, el nu-şi modifica funcţia socială.

În ce măsură transpunerea unor manifestări cu caracter de grup sau chiar de comunitate, venind dinspre practica tradiţională spre valorizarea forţată, scenică, a fost şi este influenţată, rămâne un fapt care trebuie apreciat de la o comunitate la alta, de la o situaţie la alta.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu siguranţă, Căluşul a fost şi este una dintre manifestările vulnerabile din acest punct de vedere. Faptul că aceste manifestări pot fi reproduse din sat pe scenă, de pe scenă în afara satului, la festivaluri, concursuri, transpunerea pe peliculă, implică tot atâtea mediatizări pe care realizatorii le vor propune în continuare. Grupurile, şi prin ele aceste manifestări, devin ele însele un mijloc de mediatizare.

În exemplul nostru, procesul acesta este ilustrat cum nu se poate mai elocvent:

[...] La Petreşti, a venit Ceauşescu într-o vizită la Petreşti. Şi din tot satul ăsta, aveam echipă de Călușari în satul Ziduri, şi era Petreştii de Găieşti, călușari ai lu Ceauşeasca. Şi ne-au invitat şi pe noi, că noi eram în concurenţă cu ei, ne băteam cap în cap: noi – tradiţie, ei erau stilizaţi. Dar noi eram tradiţie. Şi ce-i drept e cinstit, mai mult îi plăcea lu Ceauşescu tradiţia decât...

[...] Uitaţi aicea toată formaţia [ne arată o fotografie] *exact, şi taică-miu, uitaţi, acesta era pe timpu lu Ceauşescu, nu mai găsim noi aşa ceva, un om, uite, cu-acesta mergeam, era secretar de partid pe vremea lu C., şi ăsta mergea cu noi. Secretar de partid pe judeţu Dâmboviţa, şi ăsta mergea cu noi, Ionescu. N-a jucat el. Era ca un fel de impresar. Dar ne aducea, să ştiţi, autocaru la poartă, ne lua cu autocaru... Vă rog să mă scuzaţi, ce exista pe timpu lu C. nu mai există-acuma...*

[...] Deci, eu cu taică-miu pe unde ne-am dus, numai locu-ntâi am luat. Când apărea taică-miu în faţă şi eu în spate, sau invers, eu în faţă şi taică-miu în spate, vă daţi seama ce să-ntâmpla ? ... Era durere mare!!! La Caracal, cum zicea una: „Uite-al dracu moşu, ce joacă Căluşu!" Şi erau călușarii din Scorniceşti de nu le vedeai picioarele, dom-le, când jucau! Deci nu le vedeai picioarele! „Hai, mă, că-i mâncăm pe-ăştia, îi mâncăm!"... Ne-au căzut pantalonii de pe noi, şi tot nu ne-am..., au zis c-aşa-i tradiţia... Lu frate-miu i-au căzut pantalonii du pă el pe scenă, i s-au rupt, ce dracu, s-au rupt! Şi l-am luat la bătaie cu biciu de toată sala murise de râs, nu ştia de ce-i aşa... (R.V.)

Grupul de călușari din Ziduri a participat şi continuă să ia parte la concursuri şi festivaluri naţionale, la Iaşi, Slatina, Târgovişte, dar mai ales la Caracal, ceea ce pentru ei este o recunoaştere a autenticităţii jocului, aşa cum ne spunea mai înainte Radu Victor, referindu-se la Căluşul echipei din Petreşti, că acesta era „stilizat", dar că al lor era „tradiţia". Primarul comunei Odobeşti întăreşte această afirmaţie orgolioasă:

Noi n-avem Căluş de scenă, să fie ceva regizat, avem Căluş de curte.

În momentul de faţă, întrucât mijloacele de popularizare nu mai sunt aceleaşi (facilităţile de deplasare şi deci de participare la concursuri sunt mai rare), grupul ajunge la ceea ce implică o oarecare revenire la tradiţia locală.

La toate aceste concursuri şi festivaluri era prezentat doar conţinutul coregrafic şi, eventual, rolul Mutului, ca element uşor de speculat liber, dar totuşi în virtutea licenţelor oferite de rolul ritual al scenariului tradiţional:

https://biblioteca-digitala.ro

[...] Ş-am sărit din autobuz şi m-am dus de-am pupat o olteancă, o olteancă frumoasă, păi am mozolit-o!... Când s-a văzut aia, când s-a uitat în oglindă, s-a văzut mozolită pe faţă, a venit să-mi dea mie-n cap! (R.V.)

[...] La Iaşi, am fost la Strunga. Aveţi cuvântu meu de onoare că nu mințim cu ceva! Am făcut parada Căluşului, şi în centru până-n sus, în dealul Copoului! Dă-i, omoară-te, omoară-te, ce să fac eu, zic, avea aparatu pe umăr, ce să fac eu ca să vină după noi?... Erau două asistente în rând... Şi m-am făcut, dom'le, că m-am împiedecat şi m-am făcut că m-am lovit cu capu de-o piatră jos... Au venit, dom'le, cu ambulanţa colea, lângă mine, m-a luat şi m-a pus în Salvare şi m-a dus... „Dom'le, lasă, că n-am nimica!" „Nu să poate, ai căzut, la spital!...", nu mai scăpam dracu, ăia să mă ducă la spital!... (R.V.)

[...] Ne-am dus o dată cu Căluşu-n Târgovişte, şi era o circulaţie!... Şi m-am dus la un poliţai şi i-am luat fluieru din gură, i-am dat două bice lu ăla şi-am rămas eu, şi-am făcut circulaţia, am făcut maşinile praf! Dar nu putea să stea cineva în faţa noastră!... (R.V.)

Unul dintre momentele-cheie prin valoarea simbolică şi cumulare masivă de semnificaţii nu avea cum să fie valorizat scenic: spargerea Căluşului. În forma pe care o găsim aici, momentul acesta pare să fie un conglomerat de elemente împrumutate din alte prilejuri ceremoniale rituale şi e greu ca elementele constitutive să fie analizate în ceea ce priveşte proveniența lor.

Apoi, a doua duminică se face spargerea. [...] La noi aicea, în Ziduri se face spargerea. Tot aşa, luăm la rând satele alea şi venim iar înapoi în Ziduri. Facem spargerea. Să face mortu, îl punem în coşciug, îl duce la groapă. [Mortul este] unu care-i aşa, mai îndemânatic să poarte hainele, să nu mişte, să nu-l pufnească râsul. Ăsta de anul trecut l-a pufnit râsul, i se dă cu lapte pe ochi. Înainte nu să ducea... acuma îl duce-n căruţă, ba pe umeri; înainte să punea mortu de la Căluş într-un cărucior. Îl luau cu căruciorul şi-l răsturnau în şanţ. Acuma l-au răsturnat direct în coşciug, şi pe urmă l-au aruncat în şanţ. (Radu Marius)

[...] Deci când se face spargerea Căluşului [...] să face 5–6 dansuri deosebite, moare un călușar care fură într-adevăr (sic!) ciomagu şi e tras de vătaf la răspundere mutu, după aceea îl pedepseşte, îl omoară, îl învie. (Primarul com. Odobeşti)

[...] Cel care va părăsi Căluşul, de fiecare dată va fi omorât. Şi pe urmă îl întreabă chiar vătaful: „De ce ai părăsit Căluşul?" „Am fost după cutare, nu ştiu ce..." „Vei fi pedepsit la moarte...", şi-i dă cu ciomegele pe burtă, mergem cu el, îi facem plimbarea ca la mort, şi pe urmă, ca să-l învieze îl bate la călcâie. Şi când îi dă drumu jos, a înviat. Şi el nu mai părăseşte Căluşul.

[...] A furat ciomagul, şi a furat şi fata din Căluş, au fugit amândoi. El va fi omorât şi ea va fi văduva. Iar miliţianul care există în Căluş, în formaţie, procurorul îl va judeca şi îl va condamna la moarte el. (Radu Victor)

Acest scenariu, folosit în 1997, va funcţiona cu modificări şi în 1998, descrierea şi analiza ce urmează bazându-se pe observaţia directă întreprinsă de noi.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu e mai puțin adevărat că semnificațiile acestor elemente şi sugerararea rostului îmbinărilor nu sunt gratuite. Lucrează şi aici, fie ocultată, implicită, sau uneori mai evidentă, interpretarea pe care şi grupul şi comunitatea receptoare o acordă acestei secvențe de ceremonial, ca şi cum oamenii „ar şti ce să facă". Chiar dacă exprimă lucrul acesta într-o manieră ludică, ceea ce nu constituie o excepție. Aici o atare implicare există: spargerea Căluşului este o moarte, înviere, naştere magnifică, magistrală!

După cum depunerea jurământului şi momentul de început al ceremonialului nu a respectat tiparul tradițional, nici spargerea nu se conformează acestuia. Din cercetarea întreprinsă de noi lucrurile s-au prezentat astfel: locul ales a fost o răscruce, nu departe de biserică. Prin urmare, căluşarii n-au ieşit la hotar, dar toți au participat: rolul principal a fost asumat tot de Mut, ciomagul acestuia fiind o măciucă cu chita de busuioc în vârf. Căluşarii au executat dansurile tradiționale obişnuite local. Au procedat la mimarea ruperii cercului, şi prin aceasta a eficienței ceremonialului, atunci când unul dintre jucători iese din dans ori îşi pierde ciomagul.

Această unitate nu poate fi nici compromisă, nici spartă, cel înzestrat cu refacerea ei este Mutul. Faptul semnalează, o dată în plus, valențele multiple ale simbolului acestui personaj. Atribuit cu această calitate, pe care o poate şi transfera, el îl aduce înapoi pe fugar, cel care a rupt cercul. Transgresarea trebuie „sancționată", pedeapsa fiind bătaia la tălpi, după ce vinovatul este ridicat pe umerii a doi jucători. Descifrarea acestei secvențe indică o cu totul altă încărcătură: fugarul este într-un alt registru, mai profund, al simbolizării gestuale şi de semnificație, un sol, anunțător a ceea ce va trebui făcut tocmai ca spargerea să nu se producă. Bătaia la tălpi cu ciomegele îl reintegrează în statutul inițial pe fugar, ruperea cercului prin fugă nu a mai fost acompaniată de înlocuirea cu un bolnav vindecat, după cum nici în executarea Căluşului în comunitate nu mai este prezent, cu toate că funcția apotropaică, vindecătoare, este recunoscută:

[...] La noi în comună e o tradiție: dacă munceşti în acea zi de Rusalii, te ia din Căluş.

[...] A fost un caz la Blidaru, care-a lucrat de Căluş, şi s-au dus căluşarii noştri de-aicea la ea acasă şi au jucat-o, au luat-o-n braţe, şi a vindecat-o! (Primarul din Odobeşti)

Două personaje ale grupului se afirmă acum mai accentuat, chiar dacă alături mai sunt şi alții: văduva, popa, şi într-un plan secundar, polițistul şi procurorul. Chiar dacă influența teatrului popular este evidentă în această secvență, scenariul ritual păstrează o structură specifică, orientată (tot prin simbioză) spre arhaic.

Vom asista acum la o nouă rupere a cercului, care poate fi interpretată ca o treaptă încă mai adâncă a semnificării treptei precedente. Unul dintre jucători este ademenit de văduvă (un căluşar deghizat). Scos în afara cercului, execută cu această „parteneră" un dans, în timp ce ceilalți joacă mai departe.

https://biblioteca-digitala.ro

Tot Mutul este acela care semnalează deranjarea ordinii. Trebuie notat că până atunci, de-a lungul ceremoniei, femeia era prezentă în joc, iar Mutul mimase cu ea gesturi specifice, simbolice, de sexualitate, deci de fertilitate.

Iată că, scoţând pe unul dintre dansatori în afara cercului, femeia intervine altfel, de parcă şi-ar dezvălui alte feţe ale identităţii, până atunci ascunse, chiar dacă termenul prin care e desemnată (curva) rămâne elocvent.

Când mutul semnalează abaterea, poliţistul îl aduce înapoi pe vinovat şi îl vedem supus unei judecăţi. În interpretarea făcută de executanţi, semnificaţiile acestor secvenţe sunt într-o sincronie care uşor poate să fie derutantă. Are loc un „proces", vătaful (în absenţa judecătorului sau procurorului) îl declară pe vinovat condamnat la moarte. Motivul este că a furat din cerc (joc) „fata", furtul ciomagului fiind pretextul invocat de vătaf:

[...] El fuge, a furat ciomagu, lăutarii au cântat geamparaua şi el joacă cu gacica în Căluş, ei joacă amândoi, undeva în altă parte. [...] Şi ăsta, vătafu, nervos: „De ce-ai părăsit Căluşu ?" „Păi că să vezi, că nu ştiu ce..." „Vei fi condamnat la moarte!" Îl omoară, îl omorâm, îl coborâm în tron, trage clopotu, că la biserică plimbăm mortu, şi-l duc la groapă. (Radu Victor)

Cum evoluează scenariul? Vinovatul este omorât, dar nu ştim, îl vedem întins jos. Este oare o reminiscenţă a unei formule tradiţionale, când unul dintre căluşari era „omorât" de către vătaf, el „murind" în locul bolnavului care trebuia să fie vindecat? În Căluşul nostru, faptele sunt atât de amestecate încât se „înscenează" un proces după regulile jurisdicţiei moderne, vătafului i se spune: „Ce, îţi faci singur legea?" – de către poliţist.

Transpunerea dintr-o situaţie simbolic exprimată, dar virtual reală în scenariu (teatru popular) este acum clară. Desfăşurarea ceremonialului revine totuşi la semnalizări mai tradiţionale. Mortul, care fusese aşezat în sicriu, este înviat, rostul esenţial al ceremonialului fiind încă o dată evidenţiat: viaţa.

Cum se succed secvenţele, o vedem prin ritualul de înmormântare (parcă am asista la un rit de asigurare a vieţii, fertilităţii, prin moartea eroului, printr-un sacrificiu). Clopotul bate a mort, – cel de la biserică! –, mortul este plâns, bocit, dar fără texte rituale, aşezat într-o albie, urcat într-o căruţă şi dus spre cimitir. Asemănarea cu un rit de fertilitate şi de re-naştere este sugerată şi de albie, aceasta din urmă amintindu-ne de scalda copilului.

La un moment dat căruţa se opreşte, albia cu „mortul" este coborâtă la marginea şanţului, ca şi cum s-ar afla pe marginea gropii. Popa, care a cădelniţat în tot acest timp cu o căldăruşă, bolborosind un *Doamne miluieşte*, tămâiază continuu. Văduva se vaită, aplecată peste el. În timp ce fusese purtat spre groapă, peste „mort" s-a vărsat lapte acru:

[...] Cu lapte acru, da, cu lapte bătut. Pentru că, vedeţi dumneavoastră, cum spunea taică-miu, după orice beţie, după orice...., trebe să bei o cană de lapte acru. După orice moarte, după orice, ca să-ţi revii deci, când ai fugit cu Căluşu, de nu-şi revine, îl jeleşte Mutu, nu ştiu ce, ca să-şi revină până la urmă, îi dă cu lapte pe el.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi dacă-i dă cu lapte îl albeşte, aşa, – că mortu, ai văzut că negreşte. Ş-atuncea să tresară din... (R.V.)

La şanţ se varsă laptele acru dintr-o oală de pământ, dintr-o pârnaie, care este spartă ca la o înmormântare adevărată, ce respectă riturile vechi:

[...] Eu de când mă ştiu în Căluş, aşa făcea taică-miu, de la el am învăţat, aşa am făcut şi noi. Cu laptele, cu pârnaia, cu tigva... Dacă n-am avut tigvă am format [!] pârnaia de lapte. O oală cu două toarte, aşa, mai mare, de pământ. Se sparge chiar pe burta mortului. Trebuie să fie tare, tare, când s-aruncă nu s-aruncă aşa, ca să zici că s-aruncă-ncet, nu ştiu ce, îl ia şi-l aruncă drept în groapă.

Una lume plânge când vede că facem aşa, plânge. Care ştia nu, da care nu, plângea!... „Şi chiar a murit?..." (R.V.)

După ce oala este spartă, are loc învierea „mortului". Primit în grup cu mare bucurie, „înviatul" este din nou căluşar. Tot cortegiul revine la răscruce, de unde au plecat, şi se-ncinge un joc în care intră cine vrea:

După ce l-a-nviat, atunci toate fetele, şi bătrâne, şi mai vârstnice, şi bărbaţi, şi mai tineri vine şi intră în vreo trei-patru dansuri populare tradiţionale comunei Odobeşti. Să dansează Sârba, Brâu, Aoleanu, Hora mare, dansurile tradiţionale comunei noastre. Atuncea nu mai este Căluş, e căluşar, e domnişoară, e doamnă bătrână, e mamaia de la sapă, pensionară, pensionari, să ţin ei bine c-au pus mâna pe-un căluşar, şi – exact cum e la un parastas o „veşnică pomenire",– să agaţă unu de altu, [...] transpiraţi, dansând până moare!... (Primarul din Odobeşti)

Astfel, tradiţia revine asupră-şi în moduri cu totul surprinzătoare. Nu mai avem a face cu un efort de re-inventare a unui obicei dispărut, a unui fapt cultural ocultat în memoria culturală a unei comunităţi; dimensiunea de regenerare şi de simbolizare a acesteia a reuşit să integreze într-o manieră adecvată elemente alogene, venite din straturi diferite, într-un tipar fără hiatusuri.

Redarea faptului cultural al Căluşului, aşa cum am încercat să o facem, rămâne un exerciţiu de interpretare. Poate că multe dintre sugestiile avansate nu sunt active în trăirea comunităţii, a grupului respectiv. Ca în oricare altă împrejurare, cercetătorul operează cu propria-i proiecţie. Tocmai de aceea informaţiile furnizate de localnici au o importanţă greu de neglijat.

Oricare ar fi marginile de arbitrar, de subiectivitate, unele constatări rămân, credem, valabile. Suntem în prezenţa unui moment în care potenţialul de improvizare al reprezentanţilor acestei comunităţi, înclinaţia spre spectacol, spre ludic este evidentă.

Prilejul ceremonial este transpus de către executanţi în registrul unei recunoaşteri (identităţi) sociale. Căluşul acesta conferă o recunoaştere asupra căreia grupul insistă foarte mult. Asistăm şi la o idealizare a condiţiei de căluşar, prezentată în hiperbolizări dintre cele mai neaşteptat extravagante:

Mutul e mai mare ca vătafu, el are grije de totul. E un înger, un păzitor al Căluşului. (Radu Victor)

https://biblioteca-digitala.ro

[...] Să mori jucând Căluşul e ceva deosebit! Rămâi veşnic viu! Mori cu o inimă împăcată, că ai dat viaţă la mulţi căluşari, a rămas tradiţia în urmă, urmaşii urmaşilor... E ceva deosebit! Rămâi veşnic viu! (Primarul din Odobeşti)

În acestea are loc, încă o dată, un amestec de registre şi orientări prin simboluri a căror apropiere cu greu poate fi imaginată:

[...] Dom'le, am văzut Mutu, am văzut Vătafu care e ca un Erou, ca un Isus, ca un Cristos, ca un Primar, ca un Şef de post, aşa, când a intrat la mine-n curte pe iarbă şi-a făcut un cerc acolo... (Primarul din Odobeşti)

Păstrarea identităţii locale, afirmarea ei cu un entuziasm chiar exagerat, dacă se au în vedere fapte din patrimoniul cultural comunitar, dă temeiuri de optimism pentru „urmaşii urmaşilor", pentru „a rămâne veşnic viu".

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Bîrlea, Ovidiu, *Eseu despre dansul popular românesc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982, 34–65.

Cantemir, Dimitrie, *Descriptio Moldaviae*, Bucureşti, Editura Academiei, 1973,

Eliade, Mircea, *Notes on the Căluşari*, „The Journal of the Ancient Near Eastern Society of Columbia University", V, 1973, 115–122.

Eliade, Mircea, *Les Căluşari, danseurs cathartiques*, în *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Paris, Gallimard, 1978, 109–115.

Eliade, Mircea, *„Chamanisme chez les Roumains?"*, în vol. *De Zalmoxis à Genghis-Khan*, Paris, Payot, 1970, 186–197.

Eliade, Mircea, *Simboluri şi ritualuri ale unui dans cathartic*, în *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, vol. 3, Chişinău, Universitas, 1994, 236–240.

Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.

Ghinoiu, Ion, *Obiceiuri populare de peste an. Dicţionar*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997, 39–40, 197–199.

Giurchescu, Anca, *The Căluş*, in *Balkann-Arts Traditions*, New York, 1974, 27.

Kligman, Gail, *Căluş. Symbolic transformation in Romanian Ritual*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1981; traducere în lb. română de Lucia Ofrim şi Ioana Ivan, Bucureşti, Editura Univers, 2000.

Pop, Mihai, *Căluşul. Lectura unui text*, în vol. *Folclor românesc*, II, Bucureşti, Editura Grai şi Suflet – Cultura Naţională, 1998, 267–279.

Pop, Mihai, *Consideraţii etnografice şi medicale asupra Căluşului oltenesc*, în vol. *Despre medicina populară românească*, Bucureşti, Editura Medicală, [f.d.], 213–223.

Pop, Mihai, [*Căluşul*], în vol. *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, CCES – ICED, 94–103.

Schmidt, Wilhelm, *Das Jahre und seine Tage*, Hermanstadt, 1866, 13.

Sulzer, Franz Joseph, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, Viena, 1781.

Vrabie, Gheorghe, *Jocul Căluşarilor*, în vol. *De civitate rustica*, Bucureşti, Editura Grai şi Suflet – Cultura Naţională, 1999, 213–230.

Vuia, Romulus, *Originea jocului de căluşari*, „Dacoromania", II, 1921–1922, 215–254.

Wolfram, Richard, *Alte Klassen und Männerbünde in Rumänien*, în „Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien", 1934, vol. 64, 122.

https://biblioteca-digitala.ro

Un «Căluş original, original...»

(Résumé)

Dans un paysage actuel qui semble garder des manifestations traditionnelles des plus significatives, tel *Căluşul*, une observation attentive nous indique un nouveau système de rapport au phénomène en question, comme résultat direct de la modification de la mentalité. À une première vue, ce n'est pas la perte de la teneur proprement traditionnelle de la manifestation qui frappe. Peut-être s'agirait-il d'une conservation et une perpétuation relativement fidèle, qu'on serait disposer d'intégrer dans la persistance d'une manière de voir et de s'accoutumer aux faits de la vie. On assiste à un moment où le potentiel d'improvisation des représentants de cette communauté, la tendance vers le spectacle, vers le ludique, est évidente. L'occurrence cérémonielle est transposée par les exécutants dans le registre d'une reconnaissance sociale, d'une identité propre.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ASPECTE ARHAICE ÎN CEREMONIALUL NUPȚIAL LA AROMÂNI

IULIA WISOȘENSCHI
Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu", București

Ceremonialul nupțial constituie, în sistemul integral al obiceiurilor tradiționale, segmentul ritual încărcat cu semnificații profunde, decodate la nivelul comunității prin acte specifice menite să asigure trecerea deplină a tinerilor căsătoriți dintr-un stadiu social în altul și să păstreze, totodată, echilibrul social.

Ritualul trebuie îndeplinit cu maximă responsabilitate, căci orice abatere sau omisiune de la scenariul nunții instituționalizat prin tradiție, atrage după sine prejudicierea în esență a eului colectiv. Ca acte de comunicare a unor mesaje culturale, obiceiurile de nuntă funcționează în virtutea unor semne ale căror sensuri, readaptate continuu contextelor noi de performare, încifrează, în structura de adâncime, valori ale experienței umane de grup. Alături de aspectul de ceremonial de trecere, nunta devine, la aromâni și nu numai, un amplu spectacol al bucuriei colective, o importantă manifestare artistică în care prezența elementelor (semnelor) culturale aparținând unor perioade istorice trecute conferă acestui eveniment social caracterul de document. Din complexul obiceiurilor premergătoare nunții, recurgerea la petitor „pruxunitu" și arvuna „manetea" funcționează ca mărci ceremoniale distinctive în schema tradițională a ritualului, în ciuda atenuării, în prezent, a forței lor performative.

Unirea prin pruxunit, cât și atitudinea de supunere față de hotărârile părinților relevă impregnarea unor secvențe ceremoniale ale unui vechi fond cultural precreștin, în structura morfologică a actului nupțial. Nu erau însă rare cazurile în care, îndată ce soția năștea un băiat, tatăl să se preocupe de găsirea unor cuscri „potriviți" (ca moralitate). Tații, când copiii erau de sex opus, făceau schimb de petice de la nou-născuți și, în plus, ca recunoaștere „oficială" a acestei înțelegeri, tatăl băiatului oferea tatălui fetei o mică monedă de aur, care era cusută în partea din față a căciulitei fetei. Înțelegerea între familii își păstra valabilitatea chiar dacă unul dintre copii avea un defect[1]. Arvuna „manetea" reprezintă în esență un acord, o înțelegere orală, dar solemnă între cei doi tați. Este o promisiune de luare în căsătorie, dar o promisiune care angajează foarte mult: ea atrage crearea unor legături puternice între pretendent și viitoarea soție. „O înțelegere asemănătoare

[1] Gh. N. Caraiani, N. Saramandu, *Folclor aromân grămuștean*, București, Editura Minerva, 1982, p. 403.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, București, p. 253–255

https://biblioteca-digitala.ro

exista la vechii greci; aceasta se stabilea între pretendent şi tatăl fetei"[2]. O altă trăsătură arhaică provenind din acelaşi fond cultural indo-european sugerează căsătoria privită, pe tot itinerariul nupţial, ca schimb negociat. Păstrând accentele unei mentalităţi arhaice, căsătoria devine o situaţie de negociere între cei doi taţi, în care obiectul schimbului îl reprezintă mireasa. În acest fel, mireasa este „miscută" (i se dăruiesc bani) pe tot parcursul scenografiei nupţiale de către membrii comunităţii. Prin „mişteari" se realizează demararea căsătoriei şi aprobarea schimbului ritual.

Mireasa este cumpărată simbolic din momentul în care soacra mare îi aşază „fluria" (medalionul) la gât, angajând-o pe drumul căsătoriei. Dacă în consimţirea căsătoriei actanţii principali sunt cei doi taţi, capii gospodăriei, pe tărâm privat autoritatea dominantă revine femeii. O dată ce mireasa îşi ia rămas-bun de la mamă, interacţiunile ei primare vor avea loc cu soacra-relaţii tradiţionale dificile.

În vreme ce prezenţa miresei asigură continuitatea familiei, simultan ea ameninţă solidaritatea gospodăriei şi autoritatea soacrei[3]. Supunerea faţă de soacră este subliniată pe tot parcursul ceremoniei, începând cu logodna mica (semu ńic), când viitoarea mireasă sărută mâna, şi se închină public şi continuă cu aşezarea soacrei în capul horei (coru) cu prilejul tuturor etapelor nunţii. În chip parodic, duminica, soacra aşteaptă mirii cu un colac pe cap primind palme de la toţi cei prezenţi, în ideea de a se obişnui cu noul statut în care relaţia de autoritate s-a schimbat în favoarea nurorii. Totuşi, colaborarea dintre noră şi soacră este marcată public prin gestul de a scărmăna lâna împreună sau de a muşca din aceeaşi bucată de rahat „lăcumi". La plecarea din casă, precum şi atunci când soseşte la casa soţului mireasa se închină în prag vărsând paharul cu vin (acasă la fată) şi ungând cu untură pragul (acasă la băiat).

Pragul simbolizează spaţiul de trecere din exterior în interior. În primul caz, pragul sugerează despărţirea de un univers posibil; în ceea ce priveşte a doua situaţie, ezitarea pe prag şi ungerea cu untură exprimă dorinţa de a îmbrăţişa legile după care se călăuzeşte locuinţa mirelui. A trece peste prag necesită o anumită puritate a corpului, a intenţiei, a sufletului, sugerată, de exemplu, de obligaţia de a te descălţa. Pragul este unul dintre locurile sacre ale casei, fiind legat de cultul strămbunilor. Astfel, mireasa pătrunde în noua locuinţă pe o pânză albă, evitând să atingă acest spaţiu de trecere. Vinul vărsat este asociat, în general, cu sângele atât din cauza culorii sale, cât şi a caracterului de esenţă a plantei. El evocă noţiunea de sacrificiu, fiind totodată erotic, dar şi un simbol al bucuriei.

Toate elementele ce presară ceremonialul nupţial conferă autenticitate şi o uşoară tentă de arhaic acestui act solemn, care este nunta aromânilor şi, în special, a aromânilor fârşeroţi.

[2] R. Flaceliere, *Viaţa de toate zilele în Grecia secolului lui Pericle*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976.

[3] G. Kligman, *Nunta mortului. Ritual, poetică şi cultură populară în Transilvania*, Iaşi, Editura Polirom, 1998, p. 105–107.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE

1. Caraiani, Gh. N. şi N. Saramandu, *Folclor aromân grămuştean*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.
2. Flaceliere, R., *Viaţa de toate zilele în Grecia secolului lui Pericle*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976.
3. Kligman, G., *Nunta mortului. Ritual, poetică şi cultură populară în Transilvania*, Iaşi, Editura Polirom, 1998.

Archaic Aspects of the Wedding Ceremonial at Macedo-Romanians

(*Abstract*)

The former part of study is an anthropo-demographic and socio-cultural analysis based on the genealogy of some Aromanian families in Mihail Kogălniceanu, Constanţa, Dobrudja. The latter part presents the archaic aspects of the Aromanian wedding ceremony.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

GUSTUL – GRANIȚĂ IDENTITARĂ

OFELIA VĂDUVA
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

O temă mult discutată astăzi este cea a gustului, noțiune percepută în accepția sa lărgită, ce include reprezentări alimentare, dar şi nealimentare, cele legate de preferința pentru anumite mâncăruri, dar şi cele legate de opțiunile culturale şi artistice ale grupurilor sau indivizilor, definite prin bun gust sau prost gust. Un bine cunoscut dicton spune: „gusturile nu se discută", înțelepciunea umană oferind fiecărui individ (sau grup social) posibilitatea de exprimare deschisă a preferințelor culturale, estetice, afective, deci de definire a relației cu lumea înconjurătoare percepută în mod particular, prin simțuri proprii. Se ştie astăzi că gustul nu este numai o categorie senzorială; el stimulează simțurile noastre, dar, totodată, vehiculează valori culturale şi norme comune unui grup, fiind, de fapt, revelatorul unei conştiințe colective formată în timp şi transmisă de-a lungul generațiilor. În această ultimă ipostază, gustul face parte din mentalitatea epocii, reflectând un mod unitar de gândire. Nu este însă mai puțin important faptul că, de asemenea, el evidențiază diferențe, deci creează bariere şi îi distanțează pe cei ce au alte preferințe, fiind, în acest fel, reper de identitate (fie ea etnică, religioasă, de vârstă, sex, statut socioeconomic)[1].

Oprindu-ne la importanța gustului în hrană, observăm că el este determinant în conduita alimentară, în alegerea sau respingerea hranei[2]. Cei care acordă o mare atenție gustului alimentar sunt neurofiziologii, care încearcă să demonstreze rolul gustului ca mecanism ce reglează ingestia alimentelor şi menține un echilibru cantitativ şi calitativ în organism. Pe de altă parte, antropologii se referă din ce în ce mai insistent la noțiunea de gust, subliniind influența culturii în alegerea hranei, în exprimarea preferințelor alimentare. Desigur, nu trebuie să uităm că, uneori, nu cultura este determinantă în alegerea hranei, ci condițiile socioeconomice (precare) şi că, în acest caz, gustul se formează în funcție de aceste condiții. Un exemplu în acest sens este predilecția românilor pentru murături. Abundența sării în spațiul carpato-danubian a favorizat dezvoltarea „gustului" pentru legumele conservate în sare, care asigurau rezervele alimentare pentru o mare parte a anului în circumstanțe socioeconomice

[1] M. Perrefort, M. Gilli, *Goût et identité nationale,* în vol. *Le Goût. Actes du Colloque*, Dijon, sept. 1996, p. 771; Gonzales Turmo, *The Pathways of Taste*, în vol. *Food Preferences and Taste. Continuity and Change,* ed. by H. Macbeh, Bergham Books, Provindence, Oxford, 1997, p. 122.

[2] M. Macbeth, S. Lawry, *Food Preferences and Taste. An Introduction,* în vol. *Food Preferences and Taste...*, p. 4.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 257–261

https://biblioteca-digitala.ro

nefavorabile, căci, în alegerea hranei, „gustul" este supus, uneori, condiționărilor exterioare, care prevalează asupra selecției motivate din interior, ca urmare a reacțiilor senzoriale ale omului. După cum se știe, hrana este percepută prin multiple simțuri: miros, gust, auz, vedere, producând o stimulare a întregului aparat senzorial: gustativă, tactilă, termică, olfactivă. Cele patru savori fundamentale (dulce, sărat, acru, amar) determină alegerea hranei conform preferințelor (dar și necesităților, cum arătam mai sus), fiind, fără îndoială, o expresie a unității unui grup, un semn de apartenență culturală care leagă (pe plan orizontal) oamenii între ei și asigură (pe plan vertical) legătura între generații. Mai puțin luată în considerare atunci când este vorba de hrană este acea componentă a gustului care se referă la percepția vizuală a hranei, deoarece putem spune că gustul are o marcantă dimensiune vizuală, formele sale de expresie fiind culoarea, forma, modul de prezentare a alimentului. Dar o componentă și mai importantă a gustului este, în opinia noastră, simbolica inclusă în alimentul respectiv, mai ales în sistemul de semne vizuale ce transmit mesaje codificate, ale căror „chei" se regăsesc în mentalitatea grupului. Există multe alimente care în compoziție, dar mai ales în forme sau ornamente, cumulează simboluri diverse ce explică „gustul" pentru utilizarea lor, deși nu satisfac, poate, anume exigențe senzoriale. Se remarcă, în acest sens, modelările în aluat denumite, cu termen generic, *colac*, modelări ce concentrează o bogată simbolică benefică, înscrisă în totalitate în axiologia pozitivă a pâinii. Utilizarea ceremonială și rituală a colacului în viața tradițională, cu o frecvență remarcabilă, evidențiază procesul de înlocuire a semnificațiilor nutritive ale alimentului cu semnificațiile sale simbolice, cu alte cuvinte, trecerea de la gustul alimentar, receptat prin simțuri, la cel receptat spiritual. Fenomenul se petrece diferit în mediul rural față de cel urban, gustul devenind în timp, prin departajările pe care le operează, graniță identitară. Din multitudinea de modelări în aluat specifice satului românesc, preparate și utilizate în toate obiceiurile (cele în care nu apare colacul fiind prea puține)[3], luăm în discuție *colacul de mireasă*. În contextul nunții tradiționale, el este important nu atât pentru calitățile sale gustative sau estetice, cât pentru bogata simbolică inclusă atât în componență, cât și în forme ornamentale. Metaforic vorbind, colacul de mireasă comunică, prin simboluri încifrate, „gustul" pentru familie, pentru păstrarea relațiilor cu familia naturală, ca și pentru consolidarea relațiilor cu familia nou-creată prin unirea cuplului, deci „gustul" pentru coeziunea familiei lărgite – idee de bază a mentalității rurale tradiționale. Această modalitate de a percepe semnificațiile colacului de mireasă relevă, pe lângă ipostaza vizuală (deosebit de importantă când vorbim de colac), o nouă ipostază a gustului: cea mentală.

Referindu-ne mai întâi la percepția vizuală, la imaginea colacului de mireasă, a cărui modelare și ornamentare sunt în centrul preocupărilor înainte de nuntă, observăm că se pune un accent deosebit pe dimensiunea estetică a gustului:

[3] Ofelia Văduva, *Pași spre sacru. Din etnologia alimentației românești*, București, Editura Enciclopedică, 1996.

https://biblioteca-digitala.ro

„Colacul de mireasă trebuie să fie frumos, să le placă nuntaşilor”[4], dar mai ales se pune accent pe dimensiunea lui simbolică: „Colacul trebuie înstruțat [împodobit], să aducă noroc”[5], „Se face împletit să aducă spor la casă”[6]. Motivul ornamental frecvent utilizat este împletitura, la care se adaugă uneori alte elemente decorative: flori sau păsări din aluat, busuioc, fire de lână roşie. Interpretarea motivului împletiturii în contextul nunții duce la analogia cu şarpele, considerat în unele mituri antice distribuitor al fecundității. Colacul sugerează astfel menirea miresei în cadrul familiei ce se întemeiază. Adesea apare semnul X, realizat fie prin aplicarea unor „drugi” de cocă, fie prin incizie. Explicat de informatorii noştri prin semnul religios al crucii, acest ornament poate fi, de fapt, străvechiul simbol al înmulțirii, consacrat mai târziu şi de ştiințele matematice, având *rolul de menire* rituală a creşterii numerice a noii familii.

Referindu-ne la percepția mentală sau simbolică a „gustului” colacului de mireasă, observăm că întreaga scenografie, începând cu prepararea colacului, continuând cu ruperea şi împărțirea lui, se bazează pe respectarea unor precise prescripții rituale, îndeplinite de membri ai familiei (naturale sau ai celei formate prin alianță), cu rol şi statut principal în strategia de strângere a legăturilor în marea familie ce se creează prin unirea celor doi protagonişti, având drept scop final menținerea sub influența familiei.

Preparat ritual de mama naturală a mirelui sau a miresei, în cele mai multe cazuri, colacul de mireasă poate fi modelat şi de mama spirituală a tinerilor – naşa. Statutul central al acestora în sistemul tradițional de rudenie este de natură, conform unor vechi credințe, să transmită aluatului frământat de ele forța benefică a continuării bunelor relații familiale şi a menținerii dependenței tânărului cuplu față de familia naturală (părinți, frați, veri). Întregul proces de preparare este ritualizat, începând cu cernutul făinii, adusul apei, frământatul aluatului, coptul lui. Se dă atenție, cu precădere, apei necesare preparării aluatului, care este adusă în mod ritual de „cumnatul” şi „cumnata de mână” sau „fratele” şi „sora” de ginere sau mireasă, actanți cu rol principal în complexul ceremonial, care, fără să fie rude de sânge, prin denumirea lor şi prin atribuții au rosturi importante în consolidarea relațiilor de rudenie în marea familie ce se întemeiază.

O importantă normă tradițională se referă la travestirea în băiat a fetei care aduce apa, normă inspirată de tipul de rudenie specifică sistemului patriarhal, în care bărbatul are putere şi autoritate. Ideea de a transmite aluatului forța tipic masculină, în credința că acesta va influența „puterea” căsniciei, face parte din baza normativă a mentalității tradiționale, pentru care asigurarea duratei lungi a noii familii şi reglarea rolurilor încă de la începutul căsniciei au mare importanță.

Preocuparea societății tradiționale pentru cultivarea şi menținerea legăturilor de familie se traduce şi prin respectarea practicii rituale, care permite doar

[4] Informații culese din jud. Gorj, 1978.
[5] Informații culese din jud. Bistrița Năsăud, 1982.
[6] Informații culese din jud. Ialomița, 1993.

https://biblioteca-digitala.ro

persoanelor cu familie să prepare colacul de mireasă: „O fată cu ambii părinți în viață" sau „o femeie cu bărbatu' dintâi"[7] sunt singurele capabile, în gândirea tradițională, să asigure eficacitatea magică aluatului, prin forța ce le-o insuflă existența familiei.

Numeroase sensuri simbolice, cu rădăcini în mentalitatea tradițională, fidelă dorinței de asigurare a stabilității și rezistenței în timp a legăturilor familiale, regăsim în practici rituale izvorâte și întreținute de credința în valoarea magică a colacului: mireasa îl privește pe ginere prin colac când vine cu alaiul să o ia la cununie (gest menit să asigure durabilitatea legăturii lor) sau poartă colacul legat la șold pe toată durata nunții (în scopul ușurării procreării, deci a creșterii numerice a noii familii). De asemenea, schimbul colacului de mireasă cu cel al ginerelui (gest menit să consolideze noua familie) sau ruptul colacului deasupra capului miresei când pleacă la biserică (rolul mamei în această secvență fiind preluat, uneori, de nașă) și, mai mult, secvența împărțirii bucăților rupte tinerilor care vor să-și întemeieze, la rândul lor, o familie, sunt gesturi rituale care emit mesajul profund semantizat al promovării trăiniciei familiei.

Realitate alimentară, dar și semn încărcat cu speciale sensuri simbolice, colacul de mireasă sublimează, poate cel mai bine, gustul alimentar, metamorfozându-l în „gustul" spiritual pentru valorile familiei, pentru puterea ei benefică asupra existenței oamenilor.

O comparație între semnificațiile colacului de mireasă, specific mediului tradițional, și ale corespondentului său în viața urbană – *tortul de nuntă* – poate reliefa diferențe notabile ce separă mentalitatea tradițională de cea modernă. Deși ambele sunt simboluri alimentare ale nunții, deci sunt plasate în context asemănător, ele comunică prin modul de preparare sau prin intermediul unor expresii vizuale, mai mult sau mai puțin elaborate, informații diferite privind „gustul" pentru valorile culturale și modul de gândire specific fiecărui mediu.

În timp ce colacul de mireasă este încărcat ritual cu puteri benefice necesare menținerii și cultivării relațiilor de familie, tortul de nuntă, victorie a evoluției tehnicii industriei alimentare și, implicit, a evoluției gustului (alimentar și estetic), este sărăcit total de conotațiile magico-rituale referitoare la întărirea coeziunii familiale. Desigur, putem vorbi, în oarecare măsură, de o resemantizare a tradiției în modul de prezentare (ornamentat cu unele motive simbolice, înconjurat de lumânări, flăcări) sau în gestul tăierii împreună a feliilor (menind solidaritatea cuplului în fața problemelor vieții). Rămâne evidentă trecerea de la preponderența ritualității, caracteristică societății rurale tradiționale, la preponderența festivului în viața urbană contemporană, paralel cu schimbarea de mentalitate, intervenită în timp, privind importanța familiei naturale sau a aceleia dobândite prin alianță. Pe măsura obținerii independenței materiale a tinerei generații, slăbește instituția familiei lărgite, scade „nevoia" materială și spirituală pentru cultivarea sistemului de rudenie, dispare treptat „gustul" pentru coeziunea marii familii, dar și pentru coeziunea cuplului (divorțul este acceptat cu mai

[7] Informații culese din jud. Vâlcea, 1983, jud. Brașov, 1994.

https://biblioteca-digitala.ro

mare uşurinţă). Tortul de nuntă devine semn cu semantică specială privind aceste schimbări. El rămâne doar un simbol festiv al nunţii, în prepararea şi ornamentarea căruia principala preocupare se îndreaptă spre savoare şi estetică, deci spre dimensiunea alimentară şi vizuală a gustului. Dimensiunea simbolică şi rituală, cu semnificaţii clare privind potenţarea solidarităţii familiei, se şterge paralel cu schimbarea mentalităţii. Acest fenomen este din ce în ce mai vizibil în societatea românească a zilelor noastre, o societate care prin forţa istoriei a păstrat până târziu în timp caracterul tradiţional al relaţiilor de rudenie, relaţii care acum încep să slăbească. De dată relativ recentă, conştientizarea faptului că prezenţa colacului de mireasă în scenografia nunţii adaugă un simbol de identitate complexului ceremonial aduce din nou o schimbare. După ce o perioadă colacul de mireasă dispăruse din recuzita nunţii urbane, el reapare în ultimul timp alături de tortul de nuntă. Lipsit însă de atribute rituale, în cele mai multe cazuri, el este utilizat doar ca simbol ceremonial, doar ca semn-martor al „gustului" pentru familie caracteristic modelului cultural tradiţional. El relevă, în limbaj propriu, coexistenţa unor elemente ale mentalităţii tradiţionale cu elemente transpuse în „gustul" familiei lărgite.

The Taste – Identity Border

(Abstract)

The taste is perceived, nowadays, not only as a sensorial category but a proof of a collective conscience built in time, going through generations, a way to pass cultural norms, as well. The taste belongs to the mentality of a certain era, reflecting a unitary thought. It shows differences too, being such an identity mark.

The taste in food is studied not only by the neuro-physiologists but also by the anthropologists. They underlined the influence of the culture in the choice of the nourishment, even if sometimes the local conditions, as, for example the abundance of the salt that leads to the preference of the Romanians for the pickles, could explain some particular tastes.

The four fundamental savours: sweet, salty, sour, bitter must be connected with the visual perception, when a food is chosen. We mean, especially, the system of the visual signs that transmit messages which "keys" are found in the group mentality.

One example of food with identity signification is the ritual knotted bread (Rom. *colac*) that appears in all important Romanian village customs. Thus, the wedding ritual knotted bread communicates by its symbols the "taste" for the family. It means to preserve the relationships with the already existing family and to consolidate those with the new created one, therefore the "taste" for the cohesion of the extended family, fundamental idea of the rural traditional mentality, combining the visual and the mental hypostasis. Visually, the wedding ritual knotted bread has ornaments that can be connected with fecundity, such as the serpent or the cross. The whole process of making this ritual bread, step by step, follows a certain ritual, beginning with the floor, going through the bringing of the water, the making itself, the baking, the special qualities required from the persons involved. Another rituals concern what does the bride, her mother-in-low and other participants do at the wedding with this special bread, all meant to secure the new marriage, its fertility, to ease the future deliveries.

The comparison between the ritual wedding knotted bread with the modern bride's festive cake, both symbols of the wedding, shows that the last is only a festive symbol, orientated towards the savour and aesthetic, therefore to the food and visual dimension of the taste. It has a correspondent in the weakening of the cohesion of the modern family. Lately, the wedding ritual knotted bread reappears by the wedding cake, but lacks all its traditional ritual attributes and has a ceremonial role only.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MODIFICĂRI DE SEMNIFICARE A RITUALULUI ÎN CONTEXT SCENIC

ANCA STERE
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Elementul esenţial în definirea ritualului[1] vizează tangenţa acestuia cu sacrul. Prin performarea lui se deschide un canal de comunicare între indivizi şi transcendent, asigurându-se astfel modalitatea prin care echilibrul social – ameninţat de perioade de trecere[2] sau de momente de criză – este asigurat. Timpul în care acesta se performează îşi pierde cronologia cotidiană, modificându-şi caracteristicile. Nici spaţiul de desfăşurare nu îşi păstrează atributele şi funcţionalitatea de fiecare zi. Ambele coordonate sunt marcate de deschiderea spre sacru. Spre deosebire de ritual, ceremonialul însă nu presupune cu necesitate comunicarea cu transcendentul, accentul mutându-se pe componenta dramatică, iar timpul şi spaţiul nefiind specializate. De aceea, un ritual care şi-a pierdut latura religioasă devine doar o ceremonie sau dispare.

Ritualul presupune şi comunicarea între indivizi. Actanţii transmit un mesaj actualizat, a cărui funcţie este de a integra destinatarii în realitatea festivă şi de a-i „conecta" la forţa sacră, care se manifestă în condiţiile speciale ale sărbătorii şi care asigură eficienţa ritualului. Codul folosit este instituit prin tradiţie, fiind inteligibil pentru întreaga comunitate, iar canalul de transmitere este specific contextului de performare. Se poate afirma că poezia rituală, purtătoare a unui mesaj special, oferă modelul unei realităţi complexe, care implică o situaţie cotidiană, ceremonializată de secvenţele dramatice ale evenimentului, şi o realitate abstractă, a ritualului, determinată de actualizarea evenimentului ritual.

Situaţiile în care sunt actualizate ritualurile pot fi clasificate fie în funcţie de momentul performării lor pe parcursul unui an calendaristic (pentru obiceiurile de primăvară, de seceriş etc.) sau pe parcursul existenţei individului (naşterea, nunta şi moartea), fie în funcţie de sărbătorile religioase care le determină performarea (Paştele, Crăciunul etc.), fie în funcţie de apariţia momentelor de dezechilibru la

[1] Literatura despre ritual este vastă. Spaţiul restrâns nu permite realizarea unui excurs prin lucrările de referinţă dedicate acestui subiect.

[2] Sintagma este folosită potrivit terminologiei lui Arnold van Gennep: „Dată fiind importanţa acestor treceri, mă cred îndreptăţit să deosebesc o categorie specială de *rituri de trecere*, care se descompun în urma analizei, în *rituri de separare, rituri de limită* şi *rituri de agregare*", în *Riturile de trecere*, traducere de Lucia Berdan şi Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfaţă de Lucia Berdan, Iaşi, Editura Polirom, 1996, p. 22.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 263–266

https://biblioteca-digitala.ro

nivelul comunității, în ansamblul ei (secetă, ciumă etc.) sau la nivelul indivizilor (cauzate de îmbolnăviri, de alte lipsuri – descântecele de boală sau desfacerile – sau de pulsiunile erotice – vrăjile de dragoste).

În toate aceste situații sunt îndeplinite funcții încadrate atât în registrul sacrului, cât și în cel social (funcțiile sociale pot fi îndeplinite și de structuri ceremoniale, care și-au pierdut sau nu au presupus niciodată raportarea la sacru). În prima categorie funcțională se înscrie acea dimensiune a ritualului care are o finalitate spirituală (la botez, cununie, înmormântare, dar și la colindat). Comportamentul social este reglementat și marcat de funcția normativă, de integrare în comunitate (fiind astfel vizată coeziunea grupului social), de cea didactică și de funcția de divertisment.

În momentul transplantării segmentului ritual „pe scenă", finalitatea sacră a acestuia se estompează până la dispariție, producându-se mutații la nivelul tuturor acestor funcții. Esențiale rămân cea de divertisment, cea spectaculară[3] și, posibil, cea didactică.

Coordonatele temporale, spațiale și actanțiale își modifică pe scenă atributele originare, influențând structura secvențelor rituale. Timpul performării în contextele genuine presupune caracteristici specifice raportării la sacru. În primul rând, ritualul este marcat de ocazia care îl determină, de sărbătoarea care îl generează (el nu poate fi performat oricând). Se poate vorbi, în timpul desfășurării ritualului, de o realitate superioară existenței cotidiene, în care cronologia profană este suspendată, secvențele având o logică proprie în care se regăsesc însă elementele vieții de zi cu zi (oratia de nuntă reface traseul unei vânători, călăuzirea în lumea „fără dor" urmează regulile unei călătorii, gesturile începutului de zi se regăsesc în foarte multe texte de descântece etc.), ridicate însă la rangul alegoriei, al metaforei și al simbolului.

În contextul scenei, condițiile rituale de timp sunt neglijate. Există totuși unele restricții de performare, ce rezultă însă din strategia managerială: un spectacol de colinde desfășurat vara, de exemplu, nu s-ar bucura de spectatori. Durata manifestării este, de asemenea, comprimată la durata obișnuită a unui spectacol (standardizată la maxim trei ore și alcătuită din două-trei secvențe alternate de pauze): colindatul nu este reiterat pentru fiecare individ în parte, fiind adresat, ca un mesaj cu funcție predominant estetică, întregului auditoriu. O altă caracteristică a folclorului în context scenic ar fi eterogenitatea formelor lui. Într-o astfel de manifestare pot fi performate, în timpul celor două-trei ore, secvențe (restricțiile de timp și spațiu, precum și finalitatea nu permit desfășurarea întregului ritual) de nuntă, bocete, cântece de leagăn, cântece lirice etc. Dacă organizatorii își propun să aducă pe scenă un singur ritual – cum a fost cazul festivalului desfășurat

[3] Există și cazuri în care componenta spectaculară a unui ritual a asigurat conservarea și performarea acestuia în contextul lui genuin. Este vorba de Junii Brașovului, structură rituală inițial, care și-a pierdut, cu timpul, semnificațiile originare, manifestându-se însă în continuare ca spectacol și având funcția de a contura identitatea comunității locale.

https://biblioteca-digitala.ro

la Mamaia în vara acestui an, care s-a intitulat „Nunta de la ritual la spectacol" – alegerea fragmentelor reprezentative pentru segmentul folcloric respectiv, ce vor fi performate de un grup, este rezultatul unei selecții ce rămâne obscură cercetătorului. (La festivalul mai sus menționat, prezentatoarea preciza la prima conferință de presă: „fiecare formație alege momentele deosebite din nuntă", „prezintă ce consideră interpreții mai interesant, mai uitat, mai puțin știut".)

Spațiul contextului fabricat (săli de spectacole, de cămine culturale, de școli, estrade în aer liber etc.) este, la rândul lui, restrictiv: nu poate fi adus pe scenă întregul sat, cu ulițele, biserica, răscrucile etc. Ca și în cazul componentei temporale, scena nu se află sub incidența sacrului.

Performarea unui ritual într-un context genuin presupune și participarea directă, implicarea spectatorilor: receptorii colindatului sunt beneficiarii mesajului transmis de ceată, ei devenind, la rândul lor, performeri în momentul răsplătirii colindătorilor. Întreaga comunitate cunoaște regulile și împărtășește același sistem de credințe și obiceiuri. În cadrul sistemului ritualurilor există și cazul special al descântatului, care nu presupune existența unui „public"; de altfel, acest fapt folcloric nu a fost transpus pe scenă, în totalitatea manifestării lui sincretice. În acest tip de context, întreaga comunitate este parte integrantă a ritualului, identitatea conturându-i-se prin această participare.

În situația spectacolului de folclor, asistăm la constituirea a două grupuri distincte – performerii și auditoriul (publicul) – net separate chiar de spațiul scenei. Aceștia din urmă reprezintă un grup eterogen, atât din punctul de vedere al competențelor și al performanțelor folclorice, cât și din punctul de vedere al originii lor (pot veni din zone geografice și culturale foarte diferite). În acest caz, mesajul este diferit, căci performarea nu urmărește consacrarea comunității receptoare, ci emiterea unui mesaj artizanal, scopul fiind unul estetic, putându-se vorbi, însă, de participarea afectivă a publicului. Auditoriul nu poate interveni în text în momentul performării, creând astfel o nouă variantă; nu apare, deci, cenzura colectivă.

Un alt aspect al faptelor folclorice, surprinse în cele două tipuri de context, se referă la tipul de asimilare a „textului" ritualului. Pentru insideri este specifică învățarea prin experiență – de cele mai multe ori orală (poate exista și cazul în care își notează textul literar, să nu-l uite) –, prin participarea repetată la desfășurarea acestor evenimente. Învățarea pe cale livrescă este caracteristică celor care nu fac parte din sistemul culturii populare. Într-un spectacol de folclor pot apărea ambele tipuri de dobândire a competenței folclorice.

În consecință, ritualul performat pe scenă își pierde dimensiunea sacră prin care raportează comunitatea receptoare la o suprarealitate divină. Își poate păstra, însă, secvențele ceremoniale, în succesiunea lor, deși restricțiile de timp și spațiu fac ca acestea să fie mult reduse. Transpunerea ritualului pe scenă are drept consecință transformări ale funcțiilor, care, la rândul lor, produc modificări structurale, tematice și stilistice. Faptul folcloric se „estetizează", devenind din experiență modelatoare obiect artistic.

https://biblioteca-digitala.ro

Meaning Changes of the Ritual Performed on Stage

(Abstract)

The ritual performed on stage looses its sacred dimensions, which links the community to the divine surreality. Yet, the ritual performed in this kind of context, may preserve its ceremonial sequences, although the time and space restrictions comprise them. The transposition of the ritual on the stage leads to transformations of the ritual functions, which, at their turn, causes structural, semantic and stylistic changes. The folkloric fact becomes mainly an aesthetic, artistic product, not having the features of a moulding experience, any more.

This paper intends to focus on the characteristics of the ritual segment performed on stage, obeying the special conditions imposed by a "fabricated" context.

https://biblioteca-digitala.ro

REPREZENTAȚIA FOLCLORICĂ ȘI SPECTACOLUL FOLCLORISMULUI

MARIN MARIAN-BĂLAȘA
Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu", București

I. Definirea „spectacolului de folclor"

Subiectul circumscris de subtitlul acesta nu pare, la prima vedere, nici complex, nici sobru. Atât termenul de „spectacol", cât și acela de „folclor" apar nu doar în conștiința comună, ci inclusiv în mintea etnologilor drept subiecte de generalități egal consacrate și vagi, dar totodată abrutizate, statuate definitiv în zona banalului. Personal, însă, privesc fenomenul aducerii în scena artistică a actului estetic *implicat* în manifestarea de viață și tradiție folclorică ca pe unul cu totul aparte, autonom. Acest fenomen implică apariția unei realități noi, de nesubordonat nici elementului spectacular, așa cum e acesta cunoscut esteticilor clasice și moderne, nici folclorului, înțeles ca univers al reprezentărilor și expresiilor mentalității rurale. Studierea sa trebuie să sesizeze acest sens terțiar, de dincolo de cuprinsul fiecăruia dintre cei doi termeni, iar apoi să surprindă:

(1) ce se petrece cu actul performării scenice și comerciale atunci când întâlnește forme și expresii provenind din zonele unui existențialism, experimentalism și pragmatism vital;

(2) ce se petrece cu opera de artă etnomelopoetică (recte etnocoregrafică) odată scoasă din cadrul existențial genuin și urcată pe podiumul execuției profesionale și comerciale;

(3) formele prin care folclorul, ca fapt de viață, intră în arena distracției și amuzamentului de tipul exploatărilor urbane, a tranzacțiilor dintre emoție/plăcere și remunerare/premiere;

(4) ce și cât din experiența genuină a oralității și ruralității poate fi preluat – și felul în care aceasta este modificată – în vederea adaptării la noile funcții și obiective.

Conceptul de „folclor" a fost umplut de un conținut foarte bine delimitat – ba uneori chiar delimitat la exces – inclusiv științific. Termenul se referea la ansamblul unor elemente ținând de exercitarea concretă a vieții tradiționale, marcată de elemente de ritualism, ceremonialitate, creație nescrisă, mai mult sau mai puțin anonimă, circulând liber și cu acces comunitar deschis. Dar ceea ce se servește astăzi drept folclor are puține elemente comune cu cuprinsul genuin, clasic, consacrat, al folclorului. Iată de ce denumesc universul, produsele și

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, București, p. 267–282

https://biblioteca-digitala.ro

scenarizările folclorice din contemporaneitate drept „folclor imaginar", cu variantele (folclor) „presupus" și, în variantă extremă, „fantazat".

Folclorul de factură tradițională era atât de organic unui mod de viață specific, și în mare parte defunct, încât cu mare greutate i s-ar fi putut aplica concepte moderne precum comercialismul, consumismul, vedetismul, manipularea, exploatarea, piața, economicul. Noul folclor, cel contemporan, este nu doar permeabil la asemenea concepte și la realitățile analitice pe care acestea le impun, dar chiar e imposibil de manevrat, de înțeles și de utilizat în afara acestora. În trecut, folclorul era marcă de *identitate în act*, în vreme ce azi identitatea este element de discurs, iar folclorul e expresie și prestație de identitate pretinsă, presupusă, prelevată, declarată, egal contestată și impusă. Folclorul tradițional era vechi și autentic nu fiindcă el se dorea orientat spre trecut și nici fiindcă își impunea în chip metodic păstrarea sa inalterată, pură. Folclorul contemporan este vechi și uneori autentic doar fiindcă toată filosofia și instituțiile din jurul său impun preluarea și perpetuarea de forme, genuri, elemente și piese cât mai arhaice (măcar moștenite de la „străbunii" corect numiți bunici), ori evocarea și elogierea unor proprietăți rurale și regionale cât mai strict și purist delimitate. Acest folclor e unul imaginar nu fiindcă ar fi fost extras *ex nihilo*, ci pentru că e bazat pe imaginea, pe *icoana* unui trecut imperisabil, static, pe năluca unui univers infantil stagnant, pe nostalgia unei condiții paradisiace ce nu are nimic de a face cu realitatea în continuă transformare. Sigur că formele externalizării sale sunt preluate sau reînviate direct din trecut, în chip muzeal, inalterabil. Sigur că modificările sau îmbunătățirile aduse acestuia aproape de toți *rapsozii* actuali sunt mai întotdeauna minimalizate, ignorate, nerecunoscute nici de către autorii lor și nici de către experții și manipulatorii din frontul activiștilor mai mult sau mai puțin profitori. Dar tocmai aceste fapte și aspecte accentuează și mai tare calitatea fantezistă a acestor opere și lucrări, a gesturilor de actualizare a acestora, a tranzacțiilor care se fac la nivelul ideilor și al discursurilor despre folclor. *Paradigma mentală* a folclorului contemporan e cu totul alta decât aceea tradițională, în care folclorul s-a născut și s-a dezvoltat până spre jumătatea secolului XX.

În același context al paradigmei și palingenezei actuale a folclorului trebuie invocat și conceptul de „folclorism". Folclorismul este imitarea folclorului până la caricatură, preluarea și ducerea tendențioasă a acestuia la paroxismele de tipul metafolcloric. Folclorismul este „știința" manufacturării sub licența folclorului așa-zis autentic și sub licența unei științe folcloristice pretinse. Expresia sa plenară este festivalul și producția mediatică intensivă, pompoasă, de radio și mai ales aceea de televiziune. Piesa de puritate, scenariul peizan de tip muzeal (vezi toate programele tv realizate pe fundal de prispe, cuhnii, șuri, șindrile, căpițe, oi, poieni, șube sau cai), costumul de teatralism și opulență cochetă, coregrafia aparținând în exclusivitate unei minți stilate excesiv sunt toate elemente ce consacră un tip spectacular aparte, elemente încadrabile exclusiv universului denumit folclorism.

https://biblioteca-digitala.ro

Folclorismul este veritabilul folclor de astăzi, adică acela bazat nu pe integrare contextuală, ci pe frecventare incidentală, nu pe participare, ci pe performare, nu pe împărtășire, ci pe execuție, nu pe catarsă, ci pe consum. Folclorismul alungă, sau cel puțin limitează, plăcerea imediată (motivație și experiență esențială pentru reprezentantul folcloric), instalând scena, virtuozitatea profesionistă, admirația, publicul și banii drept motive funcționale și intenționale. Folclorism este folclorul ajuns anexă sau supliment al serviciului turistic, nu cadru existențial sau „bun cultural", ci mai degrabă condiment ambiental, marfă.

Folclorismul se inspiră din folclor, trece mult mai departe decât acesta, pentru a reveni în vederea substituirii folclorului. Ca orice formă modernă de expresie, el își racolează și își stabilește audiența și consumatorul propriu atât din rândurile unei pături populaționale noi, dar mai ales din rândurile inițialilor consumatori și reprezentanți ai folclorului. Folclorismul devine atât de puternic dominant încât ajunge să identifice „folclorul"; iată de ce, în Vest, însuși conceptul de „folclor" este azi evitat, termenii „artă tradițională", „artă orală" sau „artă etnică" părând a fi mai potriviți pentru ceea ce în mod tradițional, în cultura și cercetarea românească, s-a încetățenit drept „folclor".

Oricum, în cea mai mare parte, folclorul purist, așa cum arată el sub lupa actualității, e exclusiv de natura folclorismului perpetuat de vedetele comerciale, de audiovizualul de paradă și de festivalismul agitat de structurile activismului cultural populist. Folclor veritabil, adică acela viu și dinamic, izvorât și perpetuat de jos în sus, adică de straturile economic și mediatic marginale – fiind astfel născut și colportat azi exact ca la originea de secol XIX a folclorului – e mai degrabă curentul etno, „muzica lăutărească" a țiganilor de catifea, maneaua gitano-sârbo-turcească, metisajele pop, adică de muzică ușoară, care au cucerit inclusiv satul cu populație neaoș românească.

Fie sub forma folclorismului, fie a folclorului (recte muzica tradițională), de mai multe decenii încoace arta muzicală de sorginte rurală este marcată de fenomenul numit în literatura universală *revivalism*. Adică reînviere, renaștere. Renașterea muzicilor de tip „folk" a început în statele occidentale chiar la începutul anilor '60, iar în anii '70 s-a generalizat și în țările foste comuniste. Dacă în Occident sensul și finalitățile sale sociale au ținut de intensificarea spiritului civic și umanist, antidominator și monopolist al statului, în țările foste comuniste revivalismul folcloric a avut scopuri și finalități strâns legate de curentul naționalist. Iată de ce, în spațiul din care și România făcea parte, activarea și intensificarea scenică a folclorului a avut drept corolar naționalismul. În state precum cele baltice, festivalurile folclorice au premers, iar apoi au acutizat perestroika, glasnostul și mai ales desprinderea de Rusia, derusificarea culturală și rapida ridicare a conștiinței naționale. Între marile festivaluri de folclor de acolo și independența statală survenită după 1989 legătura e directă și relevantă (v. Jaremko-Porter 2001). Nu acesta a fost și cazul României.

https://biblioteca-digitala.ro

II. Elemente conceptual-teoretice fundamentale

1. Spectacularul implicit/inerent

Sub titlul acesta trebuie să ne referim la dimensiunea dramaturgică pe care o au o serie de manifestări tradiţionale genuine, ceremoniale şi ritualice. Calitatea de *teatralism inerent* a fost aceea care a şi impus comentarea şi includerea multor obiceiuri folclorice şi tradiţii populare în tratatele şi dicţionarele dedicate artei teatrale. În lucrările de acest gen, teatrul folcloric apare întotdeauna ca un preludiu istoric al artei româneşti de teatru. Propria mea încercare lexicografică (Marian-Bălaşa 2001) a analizat datini şi reprezentaţii rurale tocmai în virtutea acestui spectacular implicit, inerent multor evenimente de viaţă şi ceremonialitate folclorică.

2. Scena

Atunci când unul dintre folcloriştii români vorbea despre teatrul folcloric – şi chiar a scris mai multe cărţi şi studii pe tema aceasta –, expresia sa favorită era aceea de *teatru fără scenă* (Oprişan 1981). Delimitarea pe care o fac în materialul de faţă se referă însă la existenţa unui spaţiu consacrat în vederea practicării actului de cultură tradiţională, ca şi a unei audienţe cu rol mai puţin activ. Oricum, „scena" e un element foarte frecvent în cadrul practicii folclorice, iar această scenă poate fi, şi ea, o premisă a transferului de la sursa originară la sala festivalieră sau concertistică şi la reprezentaţia comercială. În cadrul unor ceremonii rurale pline de elemente teatrale, rolul jucat de receptorii (gazdele şi privitorii) actelor implicate este destul de activ, iar cadrul spectacular este însuşi peisajul natural şi civic/domestic/arhitectural al aşezării săteşti. Vatra satului, bătătura casei, curtea sau poiana sunt practic ringul de dans, iar urcarea dansatorilor şi a muzicanţilor aferenţi pe scenă n-ar trebui să distingă defel calitatea performării pe scena de concurs sau de recital. Scena de spectacol modifică însă temporal reprezentaţia, transformă dansatorul şi muzicantul în artist concentrat exclusiv pe gestul spectacular, exclude orice alte funcţii, motivaţii, nevoi şi instincte sociale implicate altminteri dansului în context social (v. Nixon 1998), reduce culturalul la prestaţie, vizează exclusiv plăcerea unui receptor pasiv, pretinde dansatorului specializarea de ordin profesionist şi modificarea prestaţiei sale pe calea virtuozităţii şi a reprezentării originale, şcolite. Scena, prin urmare, conduce la un tip artistic mult înstrăinat de sursa sa formală, ceea ce e propriu-zis „folclor" rămânând mai mult aparenţă, inspiraţie, amintire, formă. Artistul folcloric nu mai prestează pentru o împlinire sufletească individual-intimă şi nici pentru aceea socială la nivel de grup, ci pentru performanţe artistice, economice şi sociale la nivel naţional, ori chiar mai vast. Scena impune profesionalismul, gândirea mercantilă, comercială, veleitară şi arivistă, cumulardă. Performerul artei extrase din folclor este prestator de servicii artistice, artist exclusiv, element sau motiv de comerţ competitiv.

https://biblioteca-digitala.ro

3. *Înscenarea*

Înscenarea reprezintă deja un fapt exclusiv propagandistic sau comercial, de conștientă utilizare a folclorului în scopuri negenuine, și anume demonstrativ-culturale sau lucrative. De altfel, toate formele de care am putea vorbi de aici mai departe stau tot mai mult sub semnul lucrativului, al prestației, interesului și câștigului economic.

La actul ocazionalei puneri în scenă a folclorului poate participa și autorul originar sau colportorul propriu-zis al respectivei reprezentații folclorice. Primele ieșiri ale folclorului românesc în lume s-au făcut cu țărani autentici, care au revenit la condiția lor de țărani imediat după ce spectacolul, concertul, vizita sau turneul lor a luat sfârșit. Ei au fost artiști și actori doar printr-o incidență mai mult sau mai puțin hazardată, doar pentru o perioadă mai mult sau mai puțin limitată, iar evenimentul respectiv a avut pentru ei o importanță biografică strict personală, poate chiar unică. Starea lor socială, profesională și economică nu s-a modificat în urma evenimentului sau a evenimentelor cu rol de implicare spectaculară urbană. Această stare socioprofesională se va modifica radical atunci când scena devine prestație profesională, loc de muncă, când spectacolul e mod de viață și meserie, festivalul acaparând, sau cel puțin dominând, cu tipologia sa, tot ceea ce odinioară ar fi putut însemna expresie vitală, ceremonie existențială, folclor „autentic".

Pentru artistul de ocazie, „actoria", prestația și performanța lui scenică, nespecifică, contează mai puțin; iată de ce el trebuie să fie stimulat de alții, sau de altceva, pentru a crea performanță. Pentru actantul tradiției exclusiv în formă scenică, prestigiul socioprofesional și activismul cultural sunt motivații puternice, chiar dacă nu exclusive. Dar, în cazul profesionistului, acestea devin principii existențiale, interesul economic primând și el.

4. *Spectacolul*

Spectacolul este rareori un recital (de grup sau individual) și cel mai adesea un concert, cu un conținut, chiar dacă tematic, mixt și divers. El reprezintă forma superioară a înscenării și totodată o formă mai complexă, hibridizată, sau puternic și individual dezvoltată. Aici elementul sau repertoriul tradițional nu e doar pus în scenă, urcat pe podium, fardat puțin și amenajat în vederea încadrării sale în ringul spațial și al unei ocazii culturale ori comerciale improprii. Spectacolul de folclor caută transformarea, evoluția și dilatarea elementului sau a fenomenului prezentat, încearcă racordarea sa la elemente și fenomene noi, îl combină cu noi forme de expresie, îl prelucrează și traduce înspre limbaje, mesaje, conotații și coordonate noi. Spectacolul tinde el însuși să constituie un ritual, o formă de experiență completă, totală, anume aceea a *evenimentului*, a rarității și ireversibilității.

https://biblioteca-digitala.ro

5. *Festivalul*

În ultimă instanţă, festivalul e o sumă de spectacole, de evenimente, de experienţe eclatante, puternice şi temeinice. Festivalul monopolizează. În periodicitatea sa, el rezumă sau concentrează toate celelalte evenimente şi tinde să le substituie. Orice altă ceremonie trebuie să păleasca, iar publicul spectator trebuie impresionat atât de puternic încât să trăiască doar cu amintirea evenimentului festivalier, trecut sau prezent, şi doar în aşteptarea revenirii sale, a următoarei ediţii.

Festivalurile româneşti de folclor au unitate tematică, dar un conţinut de amplă diversitate. Cele mai complexe şi mai discutabile sunt acelea asezonate cu competiţii, trofee sau premii. Preselecţiile decid cine să fie expus în concertul public, iar etapele ulterioare de selecţie perindă prin faţa publicului tot ce e mai onorabil în domeniu. Oricum, festivalurile-concurs reprezintă produsul unor administraţii şi negoţuri culturale de duzină (organizatorii), al unor activisme ieftine (profesori care organizează grupuri de cântăreţi sau de dansatori în nădejdea afirmării propriului nume şi a vânării vreunei compensaţii salariale, activişti culturali şi culturnici de primărie, justificându-şi postul), ori – de partea participanţilor – acţiunile unor inşi în căutare de eschive existenţiale, gesturile unor veleitari fără alte preocupări. Cu prilejul lor, inocenţi sunt doar spectatorii, dar numai în măsura în care aceştia nu fac parte din participanţii care îşi aşteaptă rândul în sală, cum de regulă este cazul. Oricum, puţine sunt festivalurile în care vin şi consumatorii de folclor, cum în mod masiv e cazul la acelea precum „Maria Tănase" (Craiova) sau „Crizantema de aur" (Târgovişte). În festivaluri sunt invitaţi şi interpreţi sau rapsozi cu alură de staruri, vedete de popularitate, care, spre deosebire de restul amatorilor, încasează onorarii. Juriile, şi ele trecute bine în statul de plată, sunt menite să genereze prestigiu şi pompă, identificând, selectând sau promovând ceea ce toată lumea, în acest domeniu, consideră a fi valoare. Şi cum majoritatea profesioniştilor şi a teoreticienilor au formaţia şi mentalitatea specifice şcolii anilor '50–'60, valoare reprezintă folclorismul purist, arhaizant, neaoş, costumat muzeal, tipic esteticii şi ideologiei naţionalist-comuniste.

6. *Concursul*

Ceva de ordinul competiţiei există şi în folclorul clasic, adică în ceremoniile şi actele spectaculare proprii vieţii rurale care administrează folclorul în mod originar, genuin. Cântăreţii se întrec între ei, cetele de colindători sau mascaţii îşi dispută teritoriile în fel şi chip, însă competiţionalitatea lor rămâne în cadrul mărunt, al exercitării fără consecinţe notabile în alte sensuri ale vieţii reale. Festivalul nu are întotdeauna un aspect competiţional. Când însă se transformă în concurs, el pune la bătaie premii şi bani, diplome sau alte distincţii, facilitează şansa lansării pe piaţa show-business-ului artistic, a înregistrării la radio sau pe disc, a participării la televiziune, deci şansa vedetismului, lucrurile se profesionalizează

https://biblioteca-digitala.ro

la modul extrem și radical (Marian 2000). Concursul are gradul său de subiectivism, compromis și corupție, mobilizând, ascunzând sau actualizând interese și patimi de naturi și virulențe diferite. Concursul este o extindere egal utilă și periculoasă a funcției festivalului, ridicând sau doborând valori în conformitate cu legi de care folclorul n-a avut niciodată știre. Doar forma artei folclorice e păstrată, funcțiile ei originare ajungând cu totul străine, irelevante. Pe de altă parte, interpretul de folclor devine automat artistul manipulat de comanda unor monitori de profesie, posesorul unui repertoriu în conformitate cu standarde sau gusturi mai mult sau mai puțin oficiale. În comunism el inventa sau învăța obligatoriu nişte piese cu conținut patriotic și chiar partinic, de folclor oficial, patronat și comandat de partid și de stat, cu acestea urmând să-și agrementeze prestațiile publice și să-și înceapă suita de piese pe propriul disc.

III. „Folclorul oficial" și „folclorul imaginar"

1. *Distincții și diferențieri*

În folclor, elementul spectacular putea fi dependent de rituri și ceremonii cu caracter fie biografic, fie calendaristic. Evenimentul avea, prin urmare, caracter sacral. Spectacolul de folclor se ghidează însă după calendarul laic al aproximărilor neperiodice, contractuale, al ocaziilor mai mult sau mai puțin aleatorii, al intereselor și investițiilor financiare. Actanții din folclor devin actori și jucători. Rolurile au existat dintotdeauna, în sensul că reprezentanții obștii săteşti erau împărțiți în actanți mai mult sau mai puțin activi, implicați cu funcții sau în grade diferite în actele și gesturile lumii ceremoniale. În plus, între rolurile lor granița era dacă nu extrem de vagă și reversibilă, măcar flexibilă, tranzientă. În contextul spectacular propriu-zis, diferențierea de rol e pe deplin conștientizată, asumată și în cele din urmă exersată, studiată, devenind specializare. Caracteristică folclorului este *participarea* activă, care se desfășoară în grade diferite de competență și într-o atmosferă de toleranță extremă a acestora (în sensul că „artiști" mai puțin hăruiți se pot totuși expune cu prilejul sărbătorilor, voci mai puțin dotate pot intra și ele în corul cetelor de colindători). Prestanța lor contează prea puțin, mesajul lor e de ajuns să atingă *suficiența* comunicațională și formală. Pe scenă contează însă *spectacularul*, virtuozitatea individuală și de grup bine rodat, *excelența* comunicațională și formală.

Scena, ca termen generic, are și un rol generator, în sensul calității sale de a prevala, susține și dezvolta forme unice, fie dispărute în mediul originar, fie nemaivăzute. Fie că înseamnă sau incumbă competiție, fie că presupune doar virtuozitate și performanță spectaculară, scena presupune publicul și succesul financiar, iar publicul și comercialul impun dezvoltarea, varietatea, atât pe planul conținutului, cât și pe plan formal. Scena și sala de spectacol, ca spații ample, plus publicul din ce în ce mai numeros impun dezvoltări ale aparatelor de performare. Taraful muzical tradițional este lapidat în favoarea orchestrelor, iar acestea

https://biblioteca-digitala.ro

introduc instrumente noi, ca şi elementul inedit numit dirijor. Împreună cu numărul mare al instrumentelor, spaţiul acustic amplu înăbuşă vocea umană, nici corpul orchestral nu e deloc favorizat, fapt care impune introducerea aparatelor electroacustice, microfonul şi difuzorul amplificator, electrofonia şi electronica. Pentru că la începutul înregistrărilor conta piesa muzicală şi mai puţin interpretarea sa, fonograful şi primele discuri de ebonită nu aveau pretenţii foarte mari faţă de cântăreţii pe care-i imprimau. Dar industria discului a introdus repede estetismul şi consumismul, vedeta şi vedetismul, comercialismul şi, implicit, prin difuzare şi popularitate, uniformizarea gusturilor şi creşterea circulaţiei unor genuri, piese şi repertorii. Prin radio şi televiziune, generica „scenă" se măreşte incredibil, incomensurabil, iar aceste noi scene impun grija pentru calitatea sonoră şi pentru aspectul fizic. Cântăreţul devine stea, iar costumul său „naţional" (recuzita sa, în genere) creşte în importanţă, se impune ca strict necesar, rămânând, se pare, pe veci indispensabil. La ţară, toate aceste elemente au dispărut; iată de ce „folclorul" ilustrat la începutul secolului XXI de către mass-media e adesea unul pretins, simulat, artificios. Şi este ca atare doar fiindcă fenomenul revivalismului, *esenţă a folclorului în contemporaneitate*, e centrat pe *imaginarea, reinventarea şi fantazarea trecutului, a folclorului însuşi*.

2. *Noi elemente*

În consonanţă cu hibridul pus în joc, ceea ce în trecut era cunoscut sub termenii de „cântăreţ" sau de „lăutar" devine, fără a disloca termenii tradiţionali, „interpret". Cântăreţul, fie vocal, fie instrumental, poate căpăta numele de „solist", iar acesta conferă rang şi cotă superioară de salarizare. Organigrama orchestrelor simfonice e aceeaşi şi pentru orchestrele de muzică folclorică, mai ales că numeroase asemenea orchestre aparţin chiar instituţiilor de muzică cultă fondate de stat. Iată de ce „solist vocal" sau „solist instrumental" sunt titulaturi ce devin, ca acolo, autosuficiente. Doar noţiunea de „rapsod" are o oarecare vechime, ea apărând deja la finele veacului XIX, generalizându-se acum cu specificitate. Rapsodul va însemna pe cântăreţul cu calităţi de compozitor, adică pe cantautorul de gen. Noua instituţie a orchestrelor de stat înlocuieşte termenii vechi, nespecifici, de „şef", „primaş", ori cel mult „meşter", cu acela de „maestru". Dirijorul orchestrei populare e automat un maestru, la fel ca stelele „interpretării". Cântăreţii de elită sunt „artişti populari", iar fenomenul vedetismului este pentru „muzica populară" identic aceluia din muzica uşoară (ulterior *pop*).

Portul, costumul sau costumaţia interpreţilor de folclor revivalist constituie un nou simbol. Dacă toată muzica aceasta este axată pe satisfacerea unor „nostalgii originare", iar interpreţii îşi propun tocmai actualizarea unor forme aparţinând trecutului, ceea ce ţine de prezenţa lor scenică intenţionează aceeaşi evocare paseistă (Dascălu Işfănoni 1999). Costumul paseist-recuperator al cântăreţilor folclorici de azi este, şi în sensul acesta, simbolic (*ibidem*). Simbolismul acesta

https://biblioteca-digitala.ro

nu e deloc unul flexibil, diluat, ci din contră, unul cu alură de tartor. Scena şi mai ales televiziunea contemporană impun cu despotism scenografia idilică şi costumaţia cât mai tendenţios evocatoare, de ruralism cvasimedieval.

Scena, concertul, discul, festivalul, afacerea prin muzică (fie de factura tradiţională a ospeţelor matrimoniale şi domestic-sociale, precum nunta şi botezul, fie de factura petrecerilor onomastice sau neceremonial-private) sunt însoţite şi de elementul promo. Respectiva reclamă/promovare înseamnă, pentru interpreţi, goană după popularitate şi, în ultimă instanţă, succes financiar. Numai că industria cântecului popular înseamnă, pe de o parte, concursuri şi festivaluri, pe de alta, imprimări radio, de disc şi tv şi, într-o măsură mai mică, presa scrisă. Juriile de concurs şi de festival decid, impun, capătă autoritate, dijmuiesc şi împing pe cei care nu sar peste baremele excelenţei. Şi, prin urmare, apare o nouă clasă socio-profesională, anume a activiştilor culturali care trăiesc din mobilizarea purtătorilor de folclor şi organizarea de evenimente folclorice, care sunt totodată sămădăi autoritari, semientuziaşti şi semiprofitori. Aproape la fel ca fotbalul, popularul folclor de teatru umple săli şi aduce bani. Nunţile românilor devin spectacol lucrativ, fiindcă găzduiesc, fie şi pentru puţine minute, evoluţia unor staruri de gen, plătite regeşte şi care, prin prezenţă, obligă asistenţa la daruri regeşti. Fenomenul tradiţional al „nunţii cu dar", tot mai disprețuit în ultimele decenii de comunism pentru trivializarea financiară la care reducea matrimoniul, are un corolar în fenomenul „nunţii cu vedetă", în cadrul căreia euforia audierii pe viu a „cântăreţului preferat" se însoţea cu golirea buzunarelor.

De fapt, abia prin fenomenul din urmă se revine oarecum în mod autentic la ceea ce folclorul însemna în viaţa comunităţii şi a grupurilor tradiţionale din trecut. Adevăratul context păstrător al spiritului folcloric, în ultimele decenii ale secolului XX, este şuşa, cheful, bairamul, petrecerea, nunta cu lăutari, nicidecum ceremonia şi ritul urcate pe scena concertistică de tip festival. „Concertul de muzică populară" e umbra interiorizată a satului interior, imaginar, al consumatorului de folclor, trăit cu aceeaşi pasivitate şi interiorizare proprii concertului simfonic şi melomanului din artă clasică. Iată de ce, în sensul acesta, „muzica lăutărească" şi maneaua de astăzi, însemnând dionisie de mahala, debordaj ludico-lubric şi jargon sadea, plus monopolul ţigănesc, e mai aproape de spiritul performărilor trăiriste ale folclorului genuin, rural, din prima jumătate a veacului XX. Şi iată de ce tendinţele de revendicare şi monopolizare a conceptului de „lăutar" şi „muzică lăutărească" de către promotorii muzicii de petrecere de tip manea sunt oarecum îndreptăţite, aceştia fiind oarecum mai „autentici" şi mai populari decât manechinele cântătoare ale concertului folcloristic de azi.

La fel ca realitatea împărtăşirii şi a bucuriei întru „iluzia" folclorismului, faptul că prestatorii serviciului numit interpretarea muzicii populare nu readuc spiritul contextual al folclorului genuin nu înseamnă nicidecum că ceea ce fac ei este inferior sau inautentic. Gustul celor care comandă şi plătesc aceste prestaţii este *gust*, adică element bio-psiho-spiritual autentic. Numai că acest gust este fondat pe o speculaţie culturală şi mentală ce ţine de imperiul imaginar, al

https://biblioteca-digitala.ro

nostalgiei, al ancorării paseiste, al accesului la semnul şi fantoşa trecutului, al ancorării într-o cultură bazată pe rejectul noului şi al diferitului (ca principiu!), bazată – în ultimă instanţă – pe închidere şi incultură.

3. *Instituţionalizarea (şi instituţia) festivalului*

Pentru participarea la actul folcloric în contextul funcţional tradiţional, deci genuin, era în genere suficientă simpla apartenenţă fizico-biologică la universul rural specific fiecărei regiuni, comune şi sat. Dar, din moment ce inclusiv străinii pot fi acceptaţi şi chiar integraţi în cadrul manifestărilor folclorice de viaţă spirituală, înseamnă că esenţială era simpla prezenţă a insului uman. Pentru paradigma modernă a „scenarizării" e necesară însă instrumentalizarea şi agravarea mult mai multor elemente sau factori ai vieţii umane. Între acestea din urmă, enumăr doar în linii generale:

Factori psihologici: veleitarismul; dorinţa de a impresiona şi a domina; onoarea publică; şansa afirmării în cazul unor talente pregnante; oportunismul în cazul unor mediocrităţi; nevoia de variaţie existenţială sau de divertisment („fuga" de-acasă pe timpul unei deplasări de concurs sau festival).

Factori sociali: şansa unei noi afirmări şi profesii; mirajul scenei şi al turneelor; ieşirea din anonimat, popularizarea numelui şi expansiunea faimei personale; evaziunea şi diversiunea socializantă.

Factori economici. De regulă, când se referă la profesionalism folcloristica românească citează doar statutul (semi)profesional care defineşte situaţii, conjuncturi şi meserii precum lăutăria. Este adevărat că inclusiv închiderea restaurantelor şi a cârciumilor private a constituit un factor important în apariţia primei orchestre populare profesioniste, şi anume aceea numită „Barbu Lăutaru", aparţinând chiar Institutului de Folclor (1950–1953) şi, ulterior, Filarmonicii de Stat din Bucureşti (1953–1969). Însă, în contextul analizei de faţă ne interesează aspectele mai subtile şi delicate, care, prin festival şi concurs artistic, au produs reformularea şi, într-un fel, distrugerea vechiului concept de profesionalism (specific). Ulterior, atunci când Festivalul Naţional „Cântarea României" a impus o implicare şi prezenţă masivă, protagoniştii deveniţi artişti aveau timpul participării transformat în timp de lucru, ţăranii primind pontaje ca pentru activitatea cooperativist-agricolă, muncitorii urbani, „zile muncă", intelectualii, scutiri sau echivalări cu activitatea de lucru specifică. Participanţii în jurii profitau, dincolo de salarizare, atât de posibilitatea de a-şi promova creaţiile proprii (în cazul compozitorilor şi scriitorilor), cât şi de slăbiciunile organizatorilor sau de arivismul concurenţilor. Mita, intervenţionismul de tip pilă, eventualele lecţii particulare şi sprijinul condiţionat subiectiv erau practici curente în cazul organizatorilor şi al juraţilor puşi să gireze prestanţa, importanţa şi succesul respectivelor festivaluri-concurs. Elita-nomenclatură a artelor spectaculare era formată din domni şi cucoane cu standard profesional ridicat în mod oficial, dar cu un grad indiscutabil, deşi variabil, de corupţie morală. Organizatorii şi clica juraţilor sfârşeau invariabil în chefuri bahice şi se despărţeau cu bagajele pline de atenţii şi recompense mai ales în natură.

https://biblioteca-digitala.ro

Factori politici. Dacă pentru artiștii suiți pe scenă cu sila faptul participării constituia doar satisfacerea unei obligații impuse de partid, pentru activiștii de partid și pentru activiștii culturali îndeplinirea respectivei obligații era un merit profesional de prim rang. Meritul respectiv era unul pur politic, în felul acesta, chiar dacă profesia lor era una modestă (de pildă aceea de profesor de muzică), conferindu-i-se și ei un statut politic. Activistul cultural, chiar dacă nu era în grațiile sau în statele de plată ale forurilor conducătoare, partinice, era un activist politic în mod automat. Prin Festivalul Național, una dintre utopiile „demonstrate" drept fapt a fost aceea a dovedirii că „tot românul s-a născut artist" (stupid decalc al emfaticei metafore romantice după care „românul s-a născut poet"). Iar la nivelul ultim, al semnificațiilor și intențiilor pe care conducătorii comuniști le-au avut în vedere, festivalul popular era menit să susțină ideologia de partid și de stat, să demonstreze unitatea în diversitate a națiunii, ca și entuziasmul unanim și solidaritatea monolitică a națiunii în jurul Conducătorului Suprem, în jurul partidului comunist și al idealurilor naționale, politice și sociale apărate de Securitate.

4. *Exemplu istorico-faptic*

Imediat după naționalizarea din deceniul cinci, o orchestră de „muzică populară" a fost înființată și în cadrul Institutului de Folclor, care era doar o instituție de tip academic, de cercetare. Pe lângă scopul științific, scopul ei politic a fost acela de a crea modele de urmat pentru întreaga artă populară, de a face înregistrări și antologii de un estetism bine cizelat, în conformitate cu ideile statului despre frumosul artistic peizan. Anacronismul respectivei orchestre a fost deplin, iar în 1953 ea a trecut ca anexă a orchestrei simfonice din cadrul Filarmonicii de Stat din București. Singurele forme viabile de orchestră folclorică (de tip sovietic, adică de dimensiuni mamut), s-au adeverit, ciudat, dar revelator, acelea patronate de miliție și armată. Ansamblurile *Ciocârlia* (Ministerul de Interne) și *Doina* (Ministerul Apărării Naționale) i-au „colectat" pe cei mai buni vocaliști și instrumentiști de muzică folclorică, le-au anexat dirijori și compozitori bine școliți, unora dintre membri le-au dat grade și lefuri militare, transformându-i pe toți în vajnici apărători ai esteticii și politicii aprobate de partid și de stat. UTC-ul avea armata sa de cântăreți și dansatori (astăzi „Tinerimea Română"); Consiliul Central al Sindicatelor, o altă instituție gigantică caracteristică sistemului proletcultist și comunist târziu, își avea compania sa folclorică („Ansamblul CCS", devenit apoi celebra „Rapsodie Română"), iar municipalitatea, eterna „Hora Bucureștilor".

Toate aceste echipe formau elita folclorului oficial, adică aprobat și susținut oficial. Ele dădeau tonul folclorului așa-zis autentic și influențau puternic masa consumatorilor de folclor, pentru că impuneau cu autoritate stilul folclorului oficial. Tocmai această doză de autoritate sau de exercițiu autoritar dădea acestui folclor caracterul său de ideologie, deci de „folclor imaginar". Promovați în țară și străinătate, nimeni nu a contestat producția și viziunea despre „arta populară" oferită, dezvoltată și impusă de orchestrele, dirijorii, artiștii, soliștii, muzicienii, coregrafii și

https://biblioteca-digitala.ro

dansatorii lor. Aservit și servind bine ideologia naționalist-comunistă, estetismul lor a devenit normativ, a dictat, a influențat și a substituit folclorul genuin.

Centrele de cercetare („academică"), cât și „Centrele de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă" erau inițial planificate să conlucreze cu organele de propagandă ideologică și de educație comunistă la reformularea gusturilor și manifestărilor populare, deci inclusiv folclorice, în conformitate cu ideologia comunistă. Dacă cercetarea academică s-a sustras parțial acestor deziderate – cu toate că inclusiv în anii '80 soseau de la Comitetul de Cultură și Educație Socialistă circulare privind solicitarea cercetătorilor științifici de a contribui la secularizarea ceremoniilor sau a repertoriilor melopoetice tradiționale – sarcina împlinirii depline a politicii comuniste în materie de artă de larg consum, cum prin excelență era „folclorul", a rămas în seama acestor centre culturale. De la nivel central, național, până la acelea aparținând ramurilor județene ale Ministerului de Cultură, centrele respective selectau, stimulau, promovau creații și creatori (sau doar colportori) ai unui folclor cât mai rafistolat, cosmetizat, oficial agreabil. Obiectivul principal al muncii lor au devenit festivalurile – județene, interjudețene, naționale –, iar din anii '70 până la finele comunismului oficial ele au masterat gigantica *Cântare a României*, festivalul în care aproape fiecare locuitor al României a trebuit să-și dea obolul, iar în felul acesta să ilustreze un grad de cultură și creativitate în deplină conformitate cu normele ideologiei sistemului comunist. Invenția acestui Festival Național de proporții a obligat la o emulație inutilă și artificială, situând nația română, împreună cu toată diversitatea sa, în plin suprarealism culturnic, dacă nu chiar în... inimaginabil.

La începutul anilor '50 a existat o perioadă de internaționalism comunist, în sensul contactelor și al aculturării sau metisajelor programate. Pe scenă au fost inventate și performate coregrafii noi, tematice, așa cum vedem și în broșura de prezentare a Institutului de Folclor (Anonim 1959), cu fotografia unui curios „dans al bumbacului" (poate de inspirație chineză) sau al unui mimetic „dans al fierarului" (poate de inspirație sovietică). Un nou gen și repertoriu a fost declanșat, numit „folclor nou", respectiv „cântec nou" („cântec de viață nouă"), proslăvind binefacerile și preafericirile sistemului socialist, cooperatist, colectivist, comunist. Chiar dacă în mod practic nimeni – în afara oficialilor și în contextele pur oficiale – nu aprecia genul acestor improvizații, industrioasa sa producție, total artificială, forțată și bine remunerată, s-a impus ca un fel de bilet de voie sau pașaport al admiterii publice. Una sau mai multe piese cu versuri preamărind viața socialistă vor apărea obligatoriu în repertoriul tuturor cântăreților și al instrumentiștilor, ca și la începutul oricărui disc de „muzică populară". Ele funcționau drept ofrande oficiale, aduse unei oficialități abstracte (căci inclusiv cele mai puternice cercuri ale guvernării agreau folclorul viu, de mahala și de reminiscență rurală), făcând parte din ideologicul cel mai teoretic, deci din irealul total.

Cu masa repertoriilor nou-create, menite să ilustreze o viață nouă și clasa muncitoare drept ideal și supremație socială, ne plasăm la extrema creativității

https://biblioteca-digitala.ro

artificial inventate. Iar cu clasa invențiilor de dragul ilustrării masivei aderențe la politica partinică (precum aceea a imenselor ansambluri de tulnice), ori a instrumentelor muzicale cu insemne și mărci ilustrând simbolurile comuniste (fluiere încrustate cu versuri patriotarde sau un instrument inutil din punct de vedere musical, însă în formă de stea sovietică) ne plasăm la extrema utopiei funcționale și a aberației serviliste. Glorificarea cuplului dictatorial Ceaușescu, în muzică și poezie folclorică sau cultă, constituie culmea imorală a acestei implicări a creației intelectuale românești întru fantasmagorie.

5. *Festivalul Național „Cântarea României"*

Atâta vreme cât a durat, despre Festivalul Național „Cântarea României" (FNCR) s-a scris exclusiv în termenii apologiei sfruntat adulatorii, megalomane și mistificante. Genul acelor scrieri (rapoarte și articole) ne este astăzi inutil din punct de vedere epistemologic și teleologic. Singura utilitate ar consta în datele exacte ale investițiilor și realizărilor sale, mai ales în cazul unor exegeze de caracter statistic, cazual, factologic. Dar nu acestea dau natura materialului de față. Articolele cu conținut critic ar fi interesante, numai că acestea sunt aproape inexistente. După dispariția sa, despre FNCR s-a scris extrem de puțin. Între cei apropiați domeniului muzicologic, articolul Ancăi Giurchescu (1987) și puținele sugestii/insinuări ale lui O. L. Cosma (1995), prin puținătatea lor, indică o mare reținere publică față de discutarea fenomenului. În fapt, tocmai „legământul tăcerii" care e sesizabil în legătură cu acest fenomen demonstrează adânca sa implicare în (i)moral și politic, deoarece, dacă compromisul participării nu era făcut cu silă și în silă, atunci implicarea în acest festival s-a făcut cu gândurile ignobile ale profitului personal și ale afirmării socioprofesionale mediate sau sprijinite politic. „Discreția" aceasta panromânească camuflează ceva care aduce a pactizare interesată. Oricum, și cu atât mai mult, adică în contextul acestei „discreții" românești, faptul că unii cercetători străini au înțeles foarte bine sensurile, ideologia, țelurile și tehnicile FNCR (Nixon 1998, Kratzer 1996) e mai mult decât surprinzător și de salutat.

Tânăra Suzanne Kratzer a priceput corect că FNCR era caracterizat prin: (a) caracter de masă (*mass character*), (b) varietate (*the variety:* „participation of professional ensembles as another wish from all social, ethnic and age groups. They function as a symbol for the democratic character of the state cultural politics"), (c) continuitate și ritmicitate (*continuity and rhythmicity*), și (d) caracter competitiv (*competitive character*). Între transformările care intervin în cazuri ca ale instituționalizării festivalului, cercetătoarea germană a identificat: (1) substituirea contextualității sociale cu execuția scenică („the traditional social context was substituted through scenic performances"), (2) transformarea purtătorilor de folclor în artiști de meserie („taleted bearers of folklore converted into (semi)professional artists") și (3) dezvoltarea unor forme exclusiv grație scenei („existance and development of some forms because pressented only in scenic version"), adică

https://biblioteca-digitala.ro

ceva din ceea ce am denumit aici rolul generator al scenei. Cât despre Paul Nixon (1998), acesta a realizat cea mai globală analiză şi cea mai virulentă critică la adresa festivalului, totodată înglobând sensurilor şi metodelor FNCR şi munca, ideile şi metodologia abordării ştiinţifice ale cercetătorilor afiliaţi instituţiilor de specialitate din România comunistă. Pentru el folcloristica românească nu a fost decât o anexă a propagandei comuniste, felul cum au fost abordate academic şi intelectual viaţa rurală şi expresiile culturale tradiţionale sprijinind şi prelungind ideologia partidului şi statului comunist.

6. *Spectacolul de folclor – spectacol al naţionalismului în acţiune*

Spre deosebire de arta savantă, folclorul a fost întotdeauna asociat sentimentelor identitare de tip naţionalist. Dacă la un concert, spectacol sau festival de muzică cultă cea mai mare parte a publicului merge de dragul artei în sine, la concertul, spectacolul sau festivalul de folclor publicul este permanent împins spre orientarea simţămintelor sale într-un sens ideologic. Faptul că naţionalismul este sensul tuturor spectacolelor, festivalurilor şi concursurilor de folclor este adeverit de discursurile organizatorilor, prezentatorilor, membrilor de jurii, ba chiar şi ale interpreţilor, discursuri care insistă invariabil pe identitatea dintre folclor şi naţiune. „Cât timp va exista cântecul şi portul popular, poporul român nu va pieri!" – e una dintre frazele, uşor variate, imposibil de ratat în vreun text spus ori între euforicele exclamaţii ale respectivilor participanţi activi. Educaţia prin folclor e una patriotică prin excelenţă, în felul acesta fiind şi una politică. Iar atunci când festivalurile, emisiunile tv şi concursurile de folclor se aplică „vlăstarelor", „urmaşilor" şi „moştenitorilor" artei „strămoşeşti", adică pruncilor şi copiilor, grija, mândria, onoarea şi satisfacţia organizatorilor se recomandă drept grijă (mândrie / onoare / satisfacţie) faţă de viitorul patriei şi faţă de supravieţuirea românilor ca neam sau conştiinţă. Oricum, atitudinea paznicilor şi a promotorilor folclorului sau, mai degrabă, ai produselor folclorizante şi folcloristice din contemporaneitate, prin angajament, entuziasm şi discurs este aceea a unei falange profesionale de natură eminamente militară. Ei nu au spontaneitatea şi sacrul elan personal, materializat prin sacrificiul şi pasiunea de a munci fără remuneraţie, aşa cum era cazul învăţătorilor, poeţilor, preoţilor sau al primilor folclorişti din veacul al XIX-lea. Noii impresari şi mentori ai vitalei nevoi de a prezerva folclorul şi de a hrăni naţia cu „adevăratele valori" şi „rădăcini" de spirit profită de resursele statului, în virtutea unor justificări ce perpetuează şi exemplifică la extrem gândirea confuză, onoarea de tinichea şi limba de lemn.

Deturnarea sau mai exact directivizarea politico-educativă de sensuri şi sentimente este, practic, artificială, indusă/impusă, pretins utilă, imaginară. Aceasta, pe de o parte, deoarece e mai mult decât naiv să crezi că ameninţările care privesc naţiunea şi culturile autohtone pot fi spulberate prin portul popular, prin cântecele şi dansurile etnofolclorice, ori că dispariţia acestora din urmă ar echivala cu „dispariţia neamului românesc". Pe de altă parte, toată construcţia mentală din

https://biblioteca-digitala.ro

spatele spectacolelor și festivalurilor contemporane este făcută din hârburile ideologiei comuniste panicarde. Iată de ce emfatica „grijă" și credință în virtuțile salutare, de natură politică, ale folclorului, plasează societatea – ori cel puțin pe cei care iau parte la toată construcția aceasta – nu numai în confuzii și manipulări, dar inclusiv pe tărâmul hiperbolelor, al fantazărilor sau utopiilor vetuste sau infantile. Prin urmare, iată încă o dată caracterul sau finalitatea „imaginară" a manipulării folclorului sub forma folclorismului tipic spectacolului contemporan.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

[Anonim] 1959: *The Rumanian Folklore Institute*, Bucharest, Foreign Languages Publishing House.

Cosma, Octavian Lazăr 1995: *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920–1995)*, București, Editura Muzicală.

Dascălu Ișfănoni, Doina 1999: *Ținuta scenică a interpretului de muzică populară*, București, Olimp.

Giurchescu, Anca 1987: *The National Festival „Song to Romania": Manipulation of Symbols in the Political Discourse*, în *Symbols of Power. The Aesthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe* (eds. Claes Arvidsson and Lars Eric Blomqvist), Stockholm, Almqvist and Wiksele Internat, University of Uppsala, p. 163–171.

Jaremko-Porter, Christina 2001: *Commemorating the Latvian Folklore Movement (1976–2001) in Post-Soviet Context*, în „European Meetings in Ethnomusicology", 8, p. 26–40.

Kratzer, Susanne-Sonja 1996: *State Values Against People's Values: Music and the Construction of Cultural Identity Among Romanian Hungarians: 1967–1989*. Teză de masterat, London: SOAS. Manuscris păstrat în British Library (National Sound Archive), sub numărul de înregistrare C 778.

Marian-Bălașa, Marin 1999a: *Old Sounds in the Transition Town*, în vol. colectiv *Music im Umbruch. Culturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe* (Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin, 22–27 April 1997, ed. Bruno B. Reuer), Munchen, Südostdeutsche Kulturwerk, p. 293–306.

Marian-Bălașa, Marin 1999b: *On the Musical Conquest of the Public Space*, în cartea și CD-ROM *Zeitgeschichte.at (4. Österreichischer Zeitgeschichtetag '99*. Editori: Manfred Lechner și Dietmar Seiler. Innsbruck, Wien, Munchen, Studien-Verlag, 1999. Textul integral, în CD-ROM, p. 264–274 + VIII planșe (15 fotografii – Budapesta 1994). Același articol, intitulat *Unconventional Settings for Formerly Conventional Musics*, în vol. *Mosaics of Change: The First Decade of Life in the New Eastern Europe* (editori Susan C. Pearce și Eugenia Sojka), Gdansk, University of Gdansk, 2000, p. 245–267.

Marian [-Bălașa], Marin 2000: *Festivalurile – moduri de lărgire a sensibilității artistice și căi de celebrare publică modernă*, în „Muzica", 1/2000, p. 84–94.

Marian [-Bălașa], Marin 2001–2002: *Etnomuzicologia română: scanare succintă a unor construcții și deconstrucții locale*, în: „Muzica" 4/2001, p. 87–102, și 1/2002, p. 110–125. Prima parte a studiului a fost publicată și în volumul colectiv *Etnologica*, București, Editura Paideia, 2002, p. 9–31.

Marian-Bălașa, Marin 2001: *Mic lexicon al teatrului folcloric*, în *Memoriile Comisiei de Folclor*, tom. 9/1996, București, Editura Academiei Române.

Nixon, Paul 1998: *Sociality – Music – Dance: Human Figurations in a Transylvanian Valley*. Göteborg, Göteborg University.

Oprișan, Horia Barbu 1981: *Teatrul fără scenă. Evocări ale unor spectacole, personaje și interpreți ai teatrului popular românesc*, București, Editura Meridiane.

https://biblioteca-digitala.ro

The Folklore Performance and the Folkloristic Show

(Abstract)

This is a conceptual and theoretical paper, which tries to shed some light on a very ambiguous, unclear and intellectually turbulent field. It launches numerous discriminations between several terms – such as folk, popular, folklore and folkloristic, as well as genuine performance and cultural or commercial show, staging, actualization, consumption – that apply to contemporary cultural aspects which involve the use or revival of traditional musics. Although, as mentioned, this is a theoretical contribution, it refers to Romania's specific cultural, social and political situation, thus it represents an approach, theory and comprehension that rely completely on a real case. First, I identify what happens when a cultural activity (which is genuine within a specific and traditional psycho-social setting) is extracted, brought into a different social-cultural environment, and then is developed, staged, promoted, consumed. There is an inner showing-off dimension, that is characteristic to any rural/traditional cultural performance; but new dimensions are acquired when customs are artistically staged, are artificially re-enacted, are radically reformulated, becomes plays and games, are performed in festivals and contests. The concepts of "official folklore", fakelore, "invented" and "imaginary folklore" are largely discussed here, together with the ways and cases in which, in the history of communist Romania, they embodied, illustrated and inspired real situations, fashions, tastes, dominant trends, mentalities. Various elements – which converged into the vast political action of creating within the institution of the festival a double of the folk life and culture – are analyzed, and there is a particular stress on the significations and consequences of the festival institution upon Romanians. A section takes also on the National Festival "Song to Romania", and there is a consistent stress on the political incentives that stayed behind most of the officially backed revivalism that characterized the Romanian folk musics in the 20th century. And about the "nationalism in action", that identifies most of today's folkloristic actions, critical issues are raised and discussed.

https://biblioteca-digitala.ro

DINAMICA INSTITUȚIILOR PREMARITALE. DE LA HORA SATULUI LA DISCOTECĂ
– Studiu de caz –

MAGDA RALUCA MINOIU
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

În vasta desfăşurare a fenomenelor demografice, căsătoria ocupă un loc aparte datorită implicaţiilor sale complexe la nivelul întregii societăţi. Schimbările în cadrul comportamentului marital, de genul „desacralizarea căsătoriei, reducerea motivaţiei economice, creşterea heterogamiei, tendinţele de egalizare a poziţiilor economice şi profesionale ale partenerilor în momentul căsătoriei, diminuarea sau dispariţia rolului părinţilor şi rudelor în căsătoria tinerilor, scăderea ratei nupţialităţii, declinul relativ al familiei nucleare bazate pe căsătorie, extinderea grupurilor consensuale"[1], ar trebui explicate plecând de la rădăcinile modelelor demografice adunate într-un cod nescris de norme şi valori etice, precum şi cadrul în care acestea erau valabile.

Dintre toate elementele demografice, căsătoria păstrează cele mai multe valenţe etnografice. Cea care avea autoritate asupra evenimentelor din ciclul vieţii era obştea, nu puterea administrativă. Această realitate nu poate fi exclusă din calcul când se analizează comportamentul demografic al omului contemporan. Pornind de la această idee, cercetarea întreprinsă a încercat să descrie modificarea strategiilor de alegere a partenerului, precum şi evoluţia instituţiilor premaritale. Acestea erau cadre în care tinerii căpătau o identitate foarte bine definită în vederea îndeplinirii rolurilor lor maritale şi prin intermediul cărora se puteau cunoaşte, sub controlul comunităţii ce veghea la respectarea tradiţiilor.

Transformările suferite la nivelul întregului sat s-au extins şi asupra instituţiilor premaritale, din necesitatea existenţei unei concordanţe între starea de fapt şi funcţionalitatea lor. În cadrul unor fenomene ample, cum ar fi mobilitatea teritorială şi socială, colectivizarea, pătrunderea în viaţa satului a mass-media, înfiinţarea căminelor culturale, creşterea gradului de instrucţie în rândul populaţiei săteşti, atât modul de alegere a partenerului, cât şi cadrul în care se petrecea acest lucru au avut de suferit. „De la forme de solidaritate morală şi de supunere faţă de obştea semenilor, se ajunge la o formă de acută individualizare, tinzând uneori spre anarhie directă"[2].

[1] Cătălin Zamfir, Lazăr Vlăsceanu (coord.), *Dicţionar de sociologie*, Bucureşti, Editura Babel, 1998, p. 91

[2] Xenia Costa-Foru, *Cercetarea monografică a familiei*, Fundaţia „Regele Mihai I", 1945, p. 31.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 283–294

https://biblioteca-digitala.ro

Obiceiurile, ceremoniile, ca părți ale tradiției, reflectă concepția despre lume a oamenilor, contextul sociocultural în care ei trăiesc. Este deci natural ca, o dată cu schimbarea contextului sociocultural, să se schimbe și obiceiurile. Funcțiile pe care acestea le îndeplineau sunt preluate de alte instituții. De exemplu, „strigarea peste sat", care era o formă a demascării colective, foarte veche în satul tradițional, avea menirea să scape colectivitatea de urmările nefaste pe care le pot avea abaterile de la tradiție. „În ordinea social-juridică a satului patriarhal, practicarea ei era un drept al cetei de feciori, dreptul de a judeca comportarea colectivă și de a sancționa abaterile"[3]. În contextul actual, controlul oral prescriptiv se restrânge la grupurile primare (familie, prieteni, vecini), iar intoleranța normativă cu privire la cei ce le încalcă se transformă în respingere pasivă a acestora.

Autoritatea satului nu mai are un caracter „îndătinat". Prin aceasta scad rolul și importanța cetei de feciori. În același timp, criteriile de valorizare socială își pierd caracterul unitar. Marile reuniuni ale satului în timpul unor sărbători sau evenimente (Crăciunul, hora), în care există participarea întregii comunități, sunt reduse la mai multe locuri de întâlnire, uneori cu caracter întâmplător: magazinul sătesc, bufetul, pe uliță. „Caracterul de comunicare directă al colectivității se estompează. Ea nu mai are caracter de grup primar, ci secundar, însăși colectivitatea se instituționalizează într-o direcție formală; indivizii încep să aparțină altor grupuri de interese profesionale și culturale"[4].

Mai mult, când într-o arie socială tradițională pătrund obiecte culturale de tipul radio, televiziune, publicații, biblioteci se influențează tipul de sistem de comunicare, din oral predictiv el devine sistem media descriptiv, producându-se astfel o modificare a sistemelor de valori ce trec de sub controlul direct al comunității în controlul societății globale. Navetismul, migrația influențează și ele puterea de control asupra individului, ca urmare a slăbirii legăturilor sociale cu colectivitatea locală.

În acest context, alegerea individului în câmpul marital se lărgește foarte mult. Vârsta la căsătorie suferă schimbări radicale, ținând cont chiar și de faptul că perioada de școlarizare crește. Prin ieșirea din cadrul satului se ivește posibilitatea interacțiunii cu o multitudine de persoane. Într-o cercetare efectuată la Moișeni, un tânăr declara că, în timpul armatei, cât a fost plecat, timp de un an a avut mai multe relații decât până la 21 de ani cu fetele din sat[5]. Caracterul endogam începe și el astfel să dispară, pe lângă interdicțiile ce țin de avere. O dată cu colectivizarea s-a petrecut un fenomen de „egalizare" între indivizi, baza materială fiind susținută printr-un salariu controlat în jurul unei medii (nu existau diferențe foarte mari între minim și maxim). Se observă însă o modificare la nivelul contractării căsătoriilor în ceea ce privește gradul de instrucție.

[3] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Universității din București, 1999, p. 38.

[4] Ilie Bădescu, *Satul contemporan și evoluția lui istorică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 83.

[5] P. H. Stahl (coord.), *Le mariage*, „Buletinul Bibliotecii Române", vol. VIII (XII), 1980/1981.

https://biblioteca-digitala.ro

Instituțiile premaritale, cu timpul, încep să fie înlocuite sau să-și piardă semnificația. Însurătitul și înfârtățitul, care asigurau apartenența la două grupuri în care se punea accent pe diferențierea dintre sexe, sunt „contracarate" de școală. Aceasta impune o educație uniformă, clase mixte, ocupații identice. Nu se mai accentuează o educație diferită pe sexe, ci se dorește o educație complexă și completă pentru toți.

Șezătoarea, de-a lungul timpului, se transformă dintr-o unitate de muncă, educație și distracție pentru fete, într-una exclusiv de divertisment, pentru a-i lua locul, în final, nimeni altul decât televizorul. D. C. Amzăr, în *Sociologia șezătorii*[6], preciza chiar că acestea au dispărut dintr-un sat de lângă Călărași, pentru că toate fetele au plecat să muncească la o fabrică de textile din oraș, de aici ivindu-se și influența schimbărilor de ordin economic și social (se produce o egalizare a rolurilor în familie, femeia ieșind din cadrul gospodăriei prin munca pe care o prestează).

Ceata de feciori își pierde din atribuții prin schimbarea cu timpul a desfășurării ceremonialului. „Fenomenele de rutină și obscuritate care intervin, rigidizarea textului certifică faptul că între conștiința semnificației ceremonialului și mentalitatea satului modern s-a produs un decalaj; sub presiunea tradiției, colinda își mai menține coeziunea [...]. Pe măsură ce autoritatea tradiției regresează – de exemplu, în regiunile cu un ritm de industrializare rapid – colinda devine hibridă și fluctuantă, iar într-o ultimă etapă ansamblul ceremonial și textul se reduc la un rudiment"[7].

Statul și biserica au avut de asemenea intervenții asupra acestei instituții. „Autoritățile administrative au căutat să reglementeze, să le transforme în societăți permanente ale tineretului postșcolar, cu statute, comitete, supravegherea și îndrumarea din partea conducerii comunale. După primul război mondial, acțiunea bisericii împotriva cetelor a fost intensificată, încât multe s-au transformat sub influența ei în «societăți de tineret», pe principii organizatorice și culturale mai înaintate. Căminele și casele culturale au acționat în aceeași direcție, preluând opera bisericii și ducând-o mai departe, încât după primul război mondial cetele de feciori au intrat în disoluție, cu tendința de a fi înlocuite, mai mult sau mai puțin complet, prin societăți culturale de un tip nou"[8]. Însă prin această nouă formă de organizare, cetele de feciori nu au mai avut o ierarhie proprie, funcția de control asupra evenimentelor din sat nu mai există, iar inițierea propriu-zisă a adolescenților nu-și mai găsește locul aici.

Hora satului suferă o pierdere a înțelesurilor sale originare. „Dansul pare a avea un caracter de performanță, singurii care riscă acest lucru sunt dansatorii cei mai buni, căci, bineînțeles, fiecare individ încearcă să pară cât mai bun"[9].

[6] D. C. Amzăr, *Sociologia șezătorii*, extras din „Arhiva pentru știință și reformă socială", an. IX, nr. 4, 1931, Editura Institutului Social Român.

[7] Monica Brătulescu, *Colinda românească*, București, Editura Minerva, 1981, p. 74.

[8] Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură populară românească*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 18.

[9] P.H. Stahl (coord.), *Le mariage*, „Buletinul Bibliotecii Române", vol. VIII (XII), 1980/1981

https://biblioteca-digitala.ro

În cercetarea *Le choix du conjoint à Moişeni* se descoperă un nou mod de a face cunoştinţă şi a închega o relaţie, acela prin scrisori, fiind legat şi de alfabetizare, succesul unei fete măsurându-se nu în invitaţiile la dans, ci în numărul de scrisori primite[10].

Cu timpul, prin înfiinţarea căminelor culturale, formele tradiţionale de manifestare intră într-un cadru organizat. Numai prin simplul fapt că hora nu se mai desfăşoară în aer liber, ci într-o sală, caracterul său de eveniment ce uneşte tot satul dispare. Într-un studiu asupra căminelor culturale s-a constatat că într-un astfel de spaţiu încap circa o sută de persoane, în 30% din cazuri, şi circa trei sute, în doar 12%[11].

Funcţiile de iniţiere ale instituţiilor premaritale sunt preluate de armată, de sistemul educaţional, de mass-media. Mai mult, în art. 10, cap. IV, din „Legea pentru înfiinţarea serviciului social"[12], din anul 1939, se prevede: „Căminul cultural este o unitate de lucru alcătuită şi condusă de localnici, săteni, intelectuali şi fii ai satului plecaţi din sat. El va coordona şi unifica toate activităţile desfăşurate în sat de organele de stat şi sociale prin dezvoltarea armonică: a culturii sănătăţii, a culturii minţii, sufletului şi de educaţie naţională pe toate tărâmurile vieţii obşteşti". Este considerat „un aşezământ care cuprinde toate trebuinţele culturale ale satului".

Tipurile de activităţi care se desfăşoară astăzi în aceste cămine sunt: discoteci, videoteci, baluri; spectacole cu formaţii folclorice, cu coruri şi grupe de instrumentişti, spectacole de varietăţi; hore – pe post de spectacole demonstrative, fără nici o legătură cu hora tradiţională; manifestări culturale dedicate unor obiceiuri locale şi sărbători religioase; activităţi în cadrul cercurilor literare, muzicale, de pictură, de ceramică, de cusături populare[13].

Directorii investigaţi cu prilejul evaluării calităţii vieţii culturale au menţionat că cel mai frecventat program este cel al discotecii. Discoteca, un mod de distracţie şi de întâlnire între tinerii din sat, se pare că a devenit principala instituţie premaritală. Nu trebuie însă să absolutizăm toate acestea. Într-o localitate din Maramureş, în satul Mara, anul trecut, se făcea încă hora satului, se ţineau şezători, iar tinerii considerau discoteca un loc „unde vă duceţi voi, acolo, la Bucureşti". De aceea, am considerat că ar fi mult mai indicat să discutăm toate aceste transformări la nivelul unui singur sat, pentru a nu cădea în greşeala uniformizării vieţii atât de complexe a satului românesc.

Studiul de caz l-am realizat în satul Stâlpu, situat la 11 km de municipiul Buzău, învecinat la nord cu satul Merei, la sud cu satul Costeşti, la vest cu satul Ulmeni, iar la est cu municipiul Buzău. Suprafaţa totală a satului este de 1.766 ha, din care 1.642 ha teren arabil extravilan şi 124 ha locuinţe. În anul 2000, populaţia

[10] *Ibidem*.

[11] Maria Moldovan (coord.), *Managementul culturii*, Bucureşti, Editura Expert, 2000.

[12] *Serviciul social – Căminul cultural – întocmire şi funcţionare*, Fundaţia Culturală Regală „Principele Carol", 1939.

[13] Maria Moldovan (coord.), *op. cit.*, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro

satului era de 3.231 persoane, dintre care 1.526 bărbați și 1.705 femei. În cuprinsul său sunt 983 de gospodării. Principala ocupație este agricultura, dar o parte din cei ce lucrează pământul sunt în același timp angajați în fabricile și uzinele din municipiul Buzău. Totodată, pe raza satului întâlnim trei proprietari de tractoare și utilaje agricole, șase tinichigii vopsitori mecanici auto, doi proprietari de moară, 20 prelucrători în lemn, 15 proprietari de magazine alimentare.

Satul Stâlpu apare pentru prima dată în documente în anul 1689 (I. Ionașcu). După unele opinii, satul Stâlpu este același cu satul Cucuteni, menționat în actele Episcopiei de Buzău înainte de 1600, ca adăpostind o mănăstire și care și-ar fi schimbat numele la sfârșitul secolului al XVII-lea, ocazie cu care mănăstirea a devenit proprietatea spătarului Mihai Cantacuzino. Din 1689, apare menționat în acte satul Stâlpu și nu mai apare satul Cucuteni, trăgându-se concluzia că cele două nume aparțin aceleiași localități. O altă explicație se găsește în *Marele dicționar geografic al României*, în care se precizează: cătunul Cucuteni Pârscoveni sau Balta Plopului face parte din comuna Stâlpu. În același dicționar apare precizarea că satul Stâlpu este compus din cătunul Stâlpu, asimilat cu moșia Stâlpu ce a aparținut lui Alexandru Ghica, apoi familiei Filitis, și cătunul Balta Plopului (Cucuteni)[14]. După cum am mai precizat, la începutul secolului al XIX-lea moșia aparținea lui Alexandru Ghica, numit și „Stâlpeanul". Casa, cu tindă și trei camere, și curtea „cu ziduri de piatră și cărămidă", se mai păstra în anul 1921, când era proprietatea domnilor dr. Constantin Angelescu și Paul Teodorescu. Satul cunoaște o dezvoltare remarcabilă în perioada interbelică, datorită dr. Constantin Angelescu, ministru al instrucției și cultelor în anii '30, care finanțează construirea școlii, dispensarului, primăriei, imobile care-și păstrează și în ziua de astăzi destinația inițială și pietruirea căilor de acces.

În anul 1945 proprietățile dr. Constantin Angelescu sunt confiscate, fiind transformate în I.A.S., iar în anul 1962, țăranii din sat sunt obligați să se înscrie în C.A.P., unde au muncit până în 1990. În anul 1991, prin Legea nr. 18, au primit titluri de proprietate asupra pământurilor confiscate, reconstituirea făcându-se după registrele agricole din perioada 1959–1962 și a cererilor de intrare în C.A.P., din anul 1962.

În vederea realizării studiului de caz, ce-și propune descrierea evoluției instituțiilor premaritale în satul Stâlpu, instrumentul folosit a fost interviul intensiv (circa trei ore pentru fiecare), centrat (semistructurat), unic, personal, *face-to-face*. Interviurile au fost realizate pe un lot de 12 persoane, selectate neprobabilist – lot de disponibilitate. Am ales patru gospodării în interiorul cărora trăiesc trei generații (pentru a cuprinde și influențele produse de socializarea primară), ultima generație fiind ajunsă la vârsta maritală legală.

Informatorii au fost:

– I.B., bărbat, 87 de ani, 5 clase, agricultor; S.B., femeie, 45 de ani, liceul de contabilitate, contabil; G.B., femeie, 19 ani, Colegiul de Institutori, studentă;

[14] *Marele dicționar geografic al României*, vol. III, 1900, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

– Gh.B., bărbat, 86 de ani, 4 clase, agricultor; M.M., femeie, 52 de ani, şcoală postliceală, cadru militar; T.S., bărbat, 24 de ani, Facultatea de Căi Ferate, Drumuri şi Poduri, student;

– A.V., femeie, 80 de ani, 4 clase, agricultor; I.G., femeie, 55 de ani, 5 clase, agricultor; M.G., bărbat, 28 de ani, liceul CFR, muncitor;

– E.G., femeie, 72 de ani, 4 clase, agricultor; C.G., femeie, 52 de ani, Facultatea de Matematică, profesor; G.G., femeie, 18 ani, liceul teoretic, elevă.

În cadrul satului Stâlpu, în jurul anului 1945, *şezătoarea* nu mai era cunoscută. În locul acesteia se ţineau aşa-zisele *clăci*, care constau în prestarea unei zile de muncă de către rude, vecini, prieteni, fără un beneficiu pecuniar, în folosul unei gospodării. Erau prezenţi şi săteni care munceau în folos personal, în special femeile, care tricotau, croşetau şi coseau diferite pânzeturi necesare gospodăriei proprii.

Claca se desfăşura iarna, în timpul săptămânii, începând în jurul orei 17^{00} până spre miezul nopţii şi consta în curăţarea ştiuleţilor, păpuşitul tutunului, confecţionarea şi repararea uneltelor agricole, scărmănatul şi torsul lânii, ţesutul la război. Participanţii erau de toate vârstele şi sexele. Cei mici erau iniţiaţi în treburile gospodăreşti, conform rolurilor pe care ar trebui să le îndeplinească în gospodărie la maturitate: fetele erau învăţate să coasă, să toarcă în vederea realizării zestrei, iar băieţii să facă diferite unelte. De asemenea, învăţau diferite dansuri, în vederea participării la horă când le va veni timpul. Claca era şi prilej de întâlnire pentru tineri sub supravegherea părinţilor şi a rudelor. După prestarea muncii propriu-zise, se punea o masă „boabe fierte sau gogoşi sau ce mai era pe atunci" (E.G.), se bea vin, se cânta „atunci nu era muzică ca acuma, cântam noi, acolo, între noi" (E.G.) şi se practicau diferite jocuri cu tentă erotică. Un astfel de exemplu este jocul „Aţişoarele" (M.P.): „E un joc, aşa, cu aţe multe, le dădeam după un deget trei aţe şi deci, aveam şase căpătâie. Se prindeau de trei căpătâie trei băieţi şi de trei căpătâie trei fete. Când se dezlega aţa aia, erai pereche. Şi apoi, dăi sărutări". Un alt joc era „De-a popa prostu'" (M.P.). Cel care pierdea trebuia să îndeplinească o poruncă ce consta în sărutatul cuiva.

Tot în cadrul clăcii se aflau ultimele veşti, se dezbăteau problemele satului, un loc aparte avându-l ştirile despre nunţi: cine cu cine se căsătoreşte, „ce amoruri clandestine mai sunt".

Cu toate că la prima vedere accesul la clacă era limitat la relaţiile de rudenie şi vecinătate, în momentul în care era dorită prezenţa unui băiat sau a unei fete din altă parte a satului, aceştia puteau fi chemaţi de gazdă. Totuşi, ceata de fete, în înţelesul strict al cuvântului, nu exista. Educaţia fetelor se făcea, în special, în interiorul fiecărei familii.

Întâlnim şi reuniuni numai ale fetelor şi femeilor, al căror rol era munca specific feminină, fiecare pentru ea, în timpul cărora „se punea ţara la cale" (A.V.). Nu avea rol de iniţiere a fetelor decât în treburile gospodăreşti, iar participarea băieţilor era nefirească.

https://biblioteca-digitala.ro

Băieții, în afara perioadei uratului, în care se constituiau în *cete*, nu aveau o organizare propriu-zisă. Ei aparțineau unui grup de prieteni, de multe ori vecini, cu care-şi petreceau timpul din copilărie, existând şi acum relații de întrajutorare. Aceasta era sprijinită de mobilitatea mică la nivel teritorial, întrucât în momentul în care unul dintre ei se muta în altă parte a satului, relațiile încetau să mai existe.

Cetele erau constituite din 5–6 feciori trecuți de 14 ani, strânşi după criteriile afinității şi proximității, şi desfăşurau activitatea numai pe 31 decembrie, când veneau cu „Plugul". „Se pregăteau de plug băieții, se adunau şi pe la noi, şi pe la alții, pentru că erau prieteni" (E.G.). „Ne duceam unde erau domnişoare mai multe, ne duceam cu bice la noi, cu acioaie (clopoței) şi ieşeau din casă părinții fetei, domnişoarei de mergea la horă, ne dădeau colaci, cârnați de un metru, doi. Aşa era obiceiul" (Gh.B.). „Colindam afară la geam, dar pe urmă ne băga şi-n casă şi fetele ne dădeau bani sau ce aveau de dat. Ne uitam şi noi cum era pe acolo. Unu' dintre noi se apleca, aşa, din greşeală, şi se uita pe sub pat şi vedeam dacă fata-i harnică sau nu" (I.B.). „Când ne băga în casă, mă mai sprijineam de un dulap şi dacă era praf pe el nu era bine" (Gh.B.). După cum observăm, ceata îşi păstrează funcția de control a fetelor şi de formare a opiniei despre hărnicia acestora.

Nu se mai colinda tot satul, însă se mergea la absolut toate casele unde erau fete de măritat. „Aşa era obiceiul, spuneam, hai mă la cutare, că are fată mare, da' poate ea avea şi doişpe, treişpe, paişpe ani, da aşa se numea. Erau unii care le plăcea să primească «Plugul», se mândreau că au fată" (I.B.).

În urma uratului primeau produse şi bani „strânşi de casier". Aceasta era singura funcție acordată în cadrul cetei, neexistând nici un fel de altă ierarhie. Refuzuri de a-i primi nu existau, întrucât „dacă nu ne primea şi nu ne dădea bani, cu care mai plăteam la horă, nu-i băgam fata în joc" (I.B.).

O putem considera încă o instituție premaritală, datorită faptului că participarea la „Plug" sau „Plugul mare" era o recunoaştere a faptului că adolescenții au intrat în rândul tinerilor buni de însurat şi că în cadrul uratului puteau intra în contact direct cu toate fetele din sat. Chiar dacă existau foarte multe cete de acest gen, toate erau primite de la un capăt la celălalt al satului, putându-se emite, în acelaşi timp, judecăți şi despre comportamentul lor: „... când îi plăcea unuia de o fată, îl băgam mai în față, să cânte şi să chiuie mai tare" (Gh.B.). Nu mai există însă o unitate la nivelul întregului sat, fiecare grup acționând în mod independent. Nici una dintre cete nu mai avea atribuția de a organiza *horele* din sat, acestea fiind făcute de „doi sau trei băieți mari, de 25–26 de ani, care făcuseră armata" (I.B.).

Horele se desfăşurau de Paşti şi de Crăciun şi în fiecare zi de duminică, în afara perioadelor de post. Se desfăşurau în centrul satului, în fața bisericii sau a cârciumii, unde participa tot satul. „Ieşeam de la două după masă la horă şi jucam până să sfințească soarele şi atunci se duceau fetele acasă şi noi, flăcăii, ne adunam, mai beam un pahar de vin la prăvălie. Veneau şi cei mai în vârstă, asistau acolo, pe mar'ne, dar nu intrau în joc, doar flăcăii şi fetele. Mai intrau şi tineri d-ăştia, care se însuraseră atuncea şi mai jucau şi ei" (I.B.).

https://biblioteca-digitala.ro

Intrarea în horă a fetelor era la 16–17 ani, la sărbătorile de Paşti. „Când era cazul să intre în horă ca să joace, maică-sa îi făcea, acolo, două rânduri de rochii şi zicea prin sat că-şi prinde şi ea fata în horă şi după aia se ducea să joace" (I.B.). Se adunau toate fetele de prins în horă într-o parte, iar după câteva dansuri intrau singure în joc, de atunci putând fi invitate de băieţi. Nu exista nici un ritual anume pentru băgatul băiatului în joc.

Fetele veneau întotdeauna însoţite de mame, „şi mamele veneau şi şedeau pe lângă horă, ca să vadă cu cine dansăm. Şi se bucurau" (E.G.). „Supravegheau copiii, să vadă ce fac, cu cine joacă. Jucam, râdeam, spuneam, însă seara eram acasă cu ele" (A.V.). În cadrul horei, tinerii aveau prilejul să se cunoască, să se placă. „Nevasta şi-o alegeau din horă. Se plăceau, intrau în vorbă şi fetele dădeau batiste la cel care-l plăceau" (I.B.).

Un aspect interesant era „hora refuzată", singura în care fata îşi putea permite să nu danseze cu un băiat, dacă acesta nu-i plăcea. În timpul dansurilor normale, în cazul unui refuz, fata putea fi lovită, scuipată atât de băiat, cât şi de mama acestuia, subliniindu-se rolul pasiv pe care trebuie să-l adopte fata. Neconformarea la model atrăgea astfel de mijloace violente. Hora refuzată se desfăşura astfel: „Se făcea o horă şi intra în centru o pereche, o fată şi un băiat. Dansau şi după aceea rămânea cavalerul ăla în mijlocul horei şi o fată din horă şi-l invita la dans. Şi el, aşa, întorcea spatele, refuza. Era hora refuzaţilor. Şi era un haz pe acolo, pe mar'nea horei. Şi a doua, a treia fată, care-i convenea, o dansa şi după aceea se prindea iar în horă, rămânea fata în centru, ieşea cavalerul, iar îl refuza" (E.G.) Dincolo de aspectul hilar, se aduceau la cunoştinţa satului afinităţile existente şi posibilele cupluri.

Măritişul fetei nu era însă condiţionat de intrarea în horă. „Se mărita şi aşa, fără să intre, era de 15–16 ani, se mărita, aşa erau timpurile atunci, chiar şi băieţii se însurau la 16–17 ani, că venise războiu'" (I.B.).

În paralel cu hora, organizată şi plătită din cotizaţii de băieţi, se organizau în sala mare, la şcoală, *baluri*, unde fiecare plătea intrarea. Se păstrau în mare parte caracteristicile horei (fetele veneau însoţite de mame, nu dansau până nu erau băgate iniţial în horă). Orele de desfăşurare erau însă mult depăşite, acestea încheindu-se după miezul nopţii. Un mod de a-ţi declara dragostea faţă de o fată la bal era acela de a fi aleasă „regina balului". În acest scop tânărul cumpăra foarte multe ilustrate, pe care trece numele fetei, iar fata care deţinea cele mai multe ilustrate era declarată „regina balului". Rolul femeilor rămâne acelaşi, de supraveghere şi control a cuplurilor, însă se înregistrează lipsa bărbaţilor şi a copiilor. Balul nu mai este un fenomen social total şi din lipsa unor săteni pe motive economice. „Şi nu venea oricine la bal, numai ăi de neam mai bun" (M.P.).

Un alt mod în care tinerii, tot sub supravegherea comunităţii, se puteau întâlni erau *ieşirile la şosea*. În aparenţă o modalitate dezorganizată, era totuşi un ritual de după-amiaza, în zilele de sărbătoare, când „întâmplător" grupuri de fete întâlneau

https://biblioteca-digitala.ro

grupurile de băieți venind din sens invers. Nu exista o comunicare propriu-zisă, ei nestând de vorbă, însă „se sorbeau din ochi" (A.V.).

O modalitate cu totul inedită de a se întâlni este descrisă de unul dintre informatori: „Se dădeau anunțuri şi prin ziare, care vrea să se căsătorească din județul cutare, din comuna cutare şi se cunoşteau şi se căsătoreau, dacă se înțelegeau" (Gh.B.), aceasta fiind însă foarte rar întâlnită.

În cadrul generației următoare, aceste instituții suferă schimbări majore. *Claca*, formă de educare a tinerilor în vederea însuşirii abilităților de a conduce o gospodărie, are o mai mică amploare. O dată cu colectivizarea integrală a satului, nevoia de ajutor în agricultură dispare prin lipsa pământului: „Păi, dacă nu mai aveam porumb, la ce să ne mai adunăm" (M.P.). Se înregistrează o uşurare a muncii femeilor, prin apariția unor produse industriale (țesături), la obținerea cărora nu mai este necesară munca în comun: „pânza se găseşte de cumpărat, vopsele la fel, nu mai trebuie să alergăm după frunze de nuc şi gutui să vopsim lâna, acum face fiecare ce vrea la ea acasă" (A.V.).

Obligativitatea învățământului de 10 clase schimbă sistemul educațional; ea nu se mai face în familie, în comunitate, în cadrul unor instituții de genul şezătoare, ci în cadrul şcolii – un învățământ formal şi uniform. Funcția distractivă a clăcii dispare, luându-i locul televizorul şi ceaiurile. „Era mai frumos să ne uităm la televizor, era ceva nou, mai ascultam şi radioul" (I.G.).

Ceaiurile sunt reuniuni ale tinerilor la locuința unuia dintre ei, fără supravegherea familiei. „Ceaiurile să făceau aşa, pe grupuri de 10–15, ne strângeam la cineva acasă, dansam, cineva aducea ceva dulce de mâncare, eventual băieții aveau o sticlă de vin, pe care o tot lungeau cu sifon şi ținea de după-amiază, 7–8, două trei ore, atât" (M.M.). La aceste ceaiuri participau, de regulă, tineri cu aceeaşi educație, în special cei ce urmau cursuri liceale, reprezentând o influență a vieții de la oraş.

Cei rămaşi în sat se puteau întâlni *la hore*, până în jurul anului 1965, *la baluri* şi *la şosea*. Participarea la hore, organizate tot de băieți, era a întregului sat, însă începeau să existe diferențieri, mai ales în ceea ce priveşte gradul de educație: „Cei care erau la şcoala profesională – de o parte, cei cu liceul – separat. Nu erau amestecați" (C.G.). Vârsta participanților la horă rămâne, în principiu, aceeaşi, însă nu mai întâlnim nici un ritual de prindere a fetei în horă; aceasta putea începe să danseze la diverse ocazii (nunți, zile onomastice), fără să fi participat înainte la horă. Hora nu mai avea loc în fiecare duminică, ci la intervale mai mari, invocându-se motive de genul lipsa timpului, lucrul în trei schimburi, dar şi alte moduri de petrecere a timpului liber: cinematograful, televizorul, plaja (duminica) la stațiunea Sărata Monteoru.

În cursul săptămânii, în cadrul căminului cultural, a început să se organizeze *„Joia tineretului"*, în cadrul căreia tinerii dansau, muzica fiind asigurată de un taraf – „Nea Neculai de la Costeşti" – (M.M.), care cânta şi la celelalte reuniuni (horă, baluri). Balurile se țineau, de regulă, sâmbăta, vara, în curtea şcolii, iar iarna, în

https://biblioteca-digitala.ro

sala de festivităţi a şcolii; începeau pe la ora 20^{00} şi se terminau pe la 2–3 dimineaţa. Participarea la bal nu mai era îngrădită din considerente economice, însă exista o separare după vecinătate, grad de educaţie şi vârstă (grupurile erau alcătuite din băieţi şi fete, acestea din urmă fiind mai mici cu 3–5 ani decât băieţii). Prezenţa mamelor nu mai era obligatorie; o frecvenţă mai mare găsim pe timpul iernii. „Iarna se ţineau balurile în sala de festivităţi a şcolii, iar mamele se urcau pe scenă, aveau, aşa, băncuţe de jur-împrejur şi începeau să tocăne: aia a dansat de trei ori cu băiatul lui cutare, aia, uite cum e îmbrăcată, că-ţi venea să te laşi păgubaş, pentru că acasă începea: De ce ai dansat de trei ori cu cutărică? De ce te-a strâns ăla aşa aproape?" (M.M.) La bal puteau veni neinvitaţi şi băieţi din alte sate şi chiar de la oraş (Buzău). „Venea câte unul din alt sat şi voia să ne ia fetele" (C.G.), deseori iscându-se câte un mic „scandal". Cu timpul, lăutarii sunt înlocuiţi de formaţii de muzică uşoară, care cântau în fiecare săptămână în alt sat din zonă, determinând întâlnirea tinerilor din mai multe sate, întrucât aceştia se duceau în locul unde se ţinea balul. „Ieşiseră atunci formaţiile şi erau căutate. Ăştia cu formaţiile aveau locurile fixate, comunele unde se duceau şi ne strângeam din mai multe sate" (S.B.).

Plimbatul la şosea cunoaşte o schimbare, în sensul că grupurile devin mixte, constituind deja cupluri. Şcoala este considerată şi ea un loc unde tinerii se pot întâlni şi cunoaşte. Grupurile de fete şi băieţi se formează în funcţie de afinităţi şi vecinătate, în număr de 8–10 persoane, ele nu mai au caracter de instituţie premaritală, ci sunt pur şi simplu constituite pentru petrecerea timpului liber. „Ne întâlneam, discutam ce am făcut în ziua respectivă, probleme legate de şcoală, mai mergeam la cineva acasă, făceam ceva dulce" (C.G.).

Colindatul, unul dintre momentele cele mai bune pentru a observa evoluţia cetelor de feciori, s-a redus la uratul numai la casele prietenelor (5–6 băieţi se adunau în ziua de colind şi se duceau pe rând la prietenele lor) şi ale rudelor apropiate (părinţi, familiile fraţilor şi surorilor).

Observăm o diversificare şi o libertate în alegerea locurilor de întâlnire, dispariţia unor ceremonialuri care să sublinieze trecerea individului dintr-o stare în alta, controlul exercitat asupra tinerilor începe să slăbească, ei având libertatea de a se întâlni în cadre nesupravegheate (ceaiuri, plaja la Sărata Monteoru, cinematograf), însă prin existenţa plimbatului pe şosea, în chiar centrul satului, se făcea cunoscută alegerea partenerului.

În cadrul celei de-a treia generaţii, organizarea şi petrecerea timpului liber se realizează la nivel individual. În sat, cu toate că există cămin cultural, nu este nici un loc sau eveniment oficial unde tinerii să se poată întâlni. Plimbatul la şosea a dispărut cu desăvârşire, tocmai în ideea de a nu fi văzuţi prin sat. „Ce, să mă vadă toţi cu cine umblu?" (G.G.)

Ceaiurilor le-au luat loc chefurile, iar horei şi balurilor, discoteca.

Chefurile sunt preferate pentru „intimitatea" (G.B.) în care se desfăşoară. De cele mai multe ori, sunt spontane, în momentul în care părinţii unuia din grup

https://biblioteca-digitala.ro

lipsesc de acasă. La chefuri participă în jur de 20 de persoane, dintre care circa 10 sunt aceleași în mod constant, iar restul „prieteni ai prietenilor" (G.B.) din sat sau preferabil din afara lui, tocmai în ideea de a întâlni noi persoane. Se desfășoară în timpul nopții, de obicei sâmbăta, pe tot parcursul anului, cât mai des posibil.

Discoteca la care merg tinerii din Stâlpu este în afara satului, pe șoseaua națională Ploiești – Buzău. De asemenea, merg și la discotecile din satele din împrejurimi, „unde e discoteca mai mișto, adică muzică bună și fete frumoase" (M.G.). Vârsta la care informatorii au început să se ducă la discotecă este de 17–18 ani, însă „acum mă simt bătrână, mă uit în jurul meu și simt că am albit. Au 13–14 ani, cred că se mută școala acolo, nu știu ce se întâmplă" (G.B.). Discoteca se ține în fiecare sâmbătă, începând cu ora 22.00. De obicei se stă până dimineața, la ora 5.00, datorită lipsei mijloacelor de transport. Intrăm într-un domeniu cu totul nou, întrucât persoanele ajunse într-o discotecă, de cele mai multe ori – și se preferă acest lucru –, nu se cunosc. Dacă până acum în cadrul satului se cunoșteau toți, trebuie abordate noi metode de a face cunoștință cu cineva. Se păstrează rolul pasiv al fetei, băiatul fiind cel care ia inițiativa.

„– Dacă îți place o fată, cum o abordezi?"

„ – Păi, mă duc, dansez cu ea."

„ – Te duci la ea, pur și simplu?"

„ – Păi, doar nu vrei să vină ea la tine." (T.S.)

O tânără descrie trei moduri de a face cunoștință: „Se uită fix la o fată, dacă e mai timid, și vede dacă îl place. Dacă da, atunci se duce și vorbește cu ea. Alții te abordează în mod direct, cu formule de genul: Te cunosc de undeva? Ochii tăi m-au fascinat. Alții se leagă de tine la modul grosolan. Pun mâna pe tine, îți adresează cuvinte obscene" (G.B.).

De obicei, tinerii se duc la discotecă în grupuri de câte 2–3 persoane și sunt semiizolați, singurele interacțiuni cu ceilalți fiind practicile descrise mai sus. Discoteca este mult mai interesantă vara, atâta timp cât, ca urmare a apropierii de stațiunea Sărata Monteoru, vin foarte mulți turiști, locul animându-se. Este ocazia de a avea legături de foarte scurtă durată și fără repercusiuni. În cadrul discotecii anonimatul se păstrează în timpul acestui sezon, iarna fiind frecventată în totalitate de cei din sat, însă discoteca scapă cu totul controlului comunității, cei ce o frecventează neavând mai mult de 30 de ani.

La întrebarea: „Unde îți poți găsi o/un iubită/iubit?", răspunsul unanim a fost: „La discotecă". Prezența la discotecă se motivează de cele mai multe ori prin dorința de a se distra, aceasta fiind definită prin „muzică bună, lume nouă, cadru plăcut" (M.G.). De cele mai multe ori, relațiile începute într-o discotecă se sfârșesc foarte repede, invocându-se diferite motive, ca: „stătea prea departe, arăta bine, dar era proastă, nu ne-am înțeles" (T.S.), arătând superficialitatea acestor legături.

De foarte multe ori, complexul TESS din Buzău (discotecă, bar, biliard, computere) este preferat discotecilor din satele învecinate și celei de la șoseaua națională, în special de cei care au urmat o școală în acest oraș, dorindu-se apropierea „de cei asemănători cu noi" (G.G.).

https://biblioteca-digitala.ro

O modalitate de întâlnire subliniată de doi informatori (G.B. şi T.S.) este aceea prin e-mail, însă sunt considerate începutul unei relaţii de ordin sexual şi nimic mai mult.

De precizat că informatorii au menţionat că nu sunt totuşi necesare nişte cadre în care să-şi găsească perechea, lăsându-se în voia sorţii, susţinând că multe relaţii încep la serviciu, şcoală, pe tren, poate chiar în autobuz (T.S.).

Putem observa cum transformările suferite la nivelul întregului sat, de-a lungul timpului, au făcut ca acesta să-şi piardă, într-o măsură mai mare sau mai mică, caracterul omogen. Instituţiile premaritale au intrat şi ele în disoluţie, în conformitate cu contextul sociocultural modificat. Dar schimbarea nu trebuie privită numai la nivel macrosocial, ci şi ca o agregare de acţiuni individuale, în contextul unui sistem de interdependenţă. Fiecare individ, căutându-şi propriul interes, din combinarea deciziilor individuale poate rezulta o situaţie sau alta. Interacţiunea dintre comportamentul lor şi situaţia în care se află poate induce o serie de transformări, care să provoace schimbări şi la nivelul vieţii întregului sat. Prin aceasta, consider că evităm să cădem în capcana unui mecanism simplificator, a unor prejudecăţi, conform cărora transformările suferite au fost numai de ordin exterior.

În cadrul studiului de caz s-a putut observa cum, pornindu-se de la o situaţie relativ omogenă (aceeaşi ocupaţie, pregătire, educaţie, credinţă în tradiţie), în care exista o unitate a vieţii satului, inclusiv la nivelul comportamentului marital, se ajunge la o situaţie total diferită în care individul este actorul principal.

The Dynamics of the Premarital Institutions. From the Village Hora to the Disco – A Case Study –

(Abstract)

Within the frames of the premarital institutions, the research concerns the changes that took place during the time of three generations, in the Stalpu village, Buzau.

The traditions born and die, they are changed and replaced. The transformations of the village influence the practices of choosing the partner and the status of the premarital institutions, in concordance with the socio-cultural contexts.

Starting from a situation mostly homogeneous, characterized by the unity of the village life, situation that is reflected also at the level of the marital behaviours, the author find a situation totally different from the point of view of the reports between the individual and the group. As a feature of the contexts, the individual become the main character and the influence of the group is weaking.

https://biblioteca-digitala.ro

AUTENTIC ŞI KITSCH ÎN CREAŢIA POPULARĂ CONTEMPORANĂ

MARIA BÂTCĂ
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

În lumea ştiinţifică internaţională, cele două concepte, *autentic* şi *kitsch*, legate implicit de procesul complex şi contradictoriu al actului de creaţie, constituie o problematică ce a făcut obiectul a numeroase dezbateri purtate, în secolul trecut, de către filosofi, esteticieni, sociologi, psihologi şi etnologi, menite să elimine din câmpul producţiei artistice tot ceea ce o contrafăce, o mistifică, determinând-o să alunece pe panta hibridului, a nonvalorii, a circumscrierii în procedurile formale ale comunicării.

Rediscutarea celor două concepte operaţionale devine necesară în actualitate, fiind impusă de noul context de viaţă economică, socială şi spirituală, în cadrul căruia acţionează un gust şi un simţ estetic al timpului, o altă mentalitate şi alte nevoi specifice societăţii contemporane de la începutul mileniului trei. A pune în dezbatere ceea ce înseamnă autentic şi pseudoautentic în creaţia populară constituie, de fapt, o încercare de a delimita şi a scoate în evidenţă ceea ce corespunde spiritualităţii româneşti, culturii noastre profunde, originale. Investigarea pe mai multe planuri a creaţiei populare contemporane (istoric, estetic, etnologic) vădeşte în toate domeniile o continuitate de tehnici, de forme, de tematică şi de stil, un univers vizual specific oamenilor născuţi pe acest pământ.

Între modalităţile de gândire plastică şi mijloacele de exprimare artistică ale creatorilor contemporani şi ale celor din trecut – ale căror opere fac parte din patrimoniul muzeal – se observă o serie de similitudini şi afinităţi, o vibraţie spirituală comună, caracteristică spaţiului nostru cultural. Este bine cunoscut faptul că permanenţele, particularităţile diferenţiale, care ţin de evoluţia pe termen lung a culturii populare, s-au păstrat până în zilele noastre. Înainte de toate considerăm că este necesar să facem distincţia dintre „produsul meşteşugăresc de consum" şi „creaţia de artă populară", hotarul dintre ele fiind dificil de stabilit, deşi există o diferenţă calitativă în ceea ce priveşte capacitatea lor de a semnaliza efortul mental al creatorului şi încărcătura emoţională încorporată în obiectul respectiv. Creaţia înseamnă produs spiritual, fapt de cultură, rezultat în urma unui proces mental de gândire, de reinterpretare a realităţii cu mijloace proprii de exprimare artistică. Creaţia este purtătoarea unui mesaj, a unei semnificaţii, o formă de cunoaştere şi redare a realităţii înconjurătoare. Ea transmite receptorului reacţia umană a

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 295–300

https://biblioteca-digitala.ro

artistului față de viață. Creația vizează eternul, reflectă scara de valori a unei epoci, intrând în patrimoniul cultural al etniei respective.

Obiectul autentic de artă populară este integrat organic în constantele stilistice ale spiritualității românești, în contextul istoric, social-artistic în care a fost conceput și realizat. Să încercăm acum să evidențiem parametrii valorici care încadrează anumite obiecte în categoria kitschului. De-a lungul timpului, conotațiile termenului *kitsch* – așa cum evidențiază sociologul Jean Duvignaud – au fost diferite. Astfel, în Germania de dinaintea primului război mondial, kitschul desemna prostul gust al cumpărătorilor ce proveneau din rândul clasei de mijloc care, neputând să-și permită achiziționarea unor obiecte de artă, recurgeau la reproducerile ieftine ale acestora[1]. Cu timpul, înțelesul cuvântului *kitsch* deviază, desemnând, ca termen generic, întreaga „cultură joasă", la îndemâna acelor consumatori care, neavând acces la intangibilele opere de artă, cumpără „pictură de gang", imitații, Venere de ghips și alte produse ale industriei culturale de reproducere. În SUA, kitschul indica inițial „consumul cultural industrializat", la îndemâna oricărui cetățean, lărgindu-și apoi sfera de cuprindere și asupra acelor producții cinematografice, benzi desenate și emisiuni de televiziune, în care autenticul și falsul, creația și pastișa se confundă, se amalgamează, punând în dificultate puterea de apreciere, de judecată și de discernere a publicului larg[2].

Când luăm în discuție conceptele de *autentic* și *kitsch* este imperios necesar să ne raportăm și la conceptele de *tradiție* și *inovație*, întrucât ele sunt strâns împletite, legate organic. Nici un creator, oricât de talentat ar fi, nu pornește, în făurirea operei sale, de la zero, ci de la un capital de tradiții moștenite de la generațiile trecute, pe care îl poate îmbogăți cu noi mijloace de exprimare artistică conform propriei viziuni estetice. Căci tradiția nu închide niciodată calea spre progres, fiind ea însăși capabilă de metamorfozare, de înnoire, de adaptare la necesitățile vieții sociale dintr-un anumit moment istoric. Iar inovația – așa cum sublinia Mihai Pop – „... se face numai în limitele normelor tradiționale. Fiecare receptare este o recreare a formei precedente și punct de plecare pentru variantele ce îi vor urma"[3]. Creatorul popular care a asimilat valorile moștenite, înțelegând spiritul tradiției, poate fi deschizătorul unui drum propriu, întemeietorul unui stil nou. Întrucât analiza teoretică se raportează întotdeauna la datele culese pe teren, vom ilustra relația *autentic – tradiție – inovație – kitsch* cu câteva exemple din domeniul ceramicii populare.

Este incontestabil faptul că Victor Vicșoreanu a fost cu adevărat un inovator, care a spart convențiile de exprimare artistică ale predecesorilor, revizuindu-le, modificându-le cu harul și talentul său. El n-a prelucrat motive în vederea realizării unor duplicate, ci a creat altele, a ajuns la un alt tip de construcție, la un alt raport

[1] Jean Duvignaud, *Sociologia artei*, București, Editura Meridiane, 1995, p. 170.

[2] *Ibidem*, p. 171–172.

[3] Mihai Pop, *Folclor românesc*, vol. I, București, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 1988, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

între termenii ornamentali, la o înnoire a limbajului artistic şi a mijloacelor de expresie care au atins statutul unicităţii. El a creat un stil inconfundabil, ce-i poartă numele, care a însemnat un salt calitativ în ceramica de Horezu, fiind preluat de majoritatea meşterilor olari din acest centru. Similitudinile de tehnică, tematică, compoziţie decorativă şi cromatică, ce se observă la olarii din Horezu, reflectă şi constantele stilistice ale mediului local, autohton. Se pune însă întrebarea: poate depăşi centrul de la Horezu stilul Vicşoreanu? Nu va exista, la un moment dat, pericolul plafonării, al stagnării artistice, prin diminuarea capacităţii de inovaţie? Câţi dintre olarii de la Horezu vor avea harul reînnoirii?

Analiza pieselor de ceramică, prezentate în cadrul ultimelor ediţii ale Târgului anual „Cocoşul de Horezu", ne-a convins de faptul că tânăra generaţie, nepoţii şi strănepoţii vechilor meşteri olari, încearcă să diversifice şi să îmbogăţească producţia artistică a centrului, fără să părăsească matricea sa stilistică. Se cunoaşte faptul că tinerii sunt mai înclinaţi spre inovaţie, spre improvizaţie, spre spontaneitate decât generaţia în vârstă, care manifestă un spirit mai conservator. Chiar şi unii meşteri tradiţionalişti, în dorinţa de a ţine pasul cu olarii tineri şi de a-şi menţine prestigiul dobândit, se străduiesc să introducă înnoiri, să îmbogăţească, cu noi elemente de exprimare artistică, fondul de valori tradiţionale. Astfel, în ceramica de Horezu, mai nou au apărut în cadrul compoziţiei decorative a creaţiei unor meşteri, chiar talentaţi am putea spune, brâurile late de culoare albastră, amplasate la mijlocul taierului, ce fragmentează structura ornamentală în două registre între care nu se mai realizează acordul decorativ şi cromatic. Dacă accentele de albastru nu deranjează ochiul şi nu sparg unitatea compoziţiei decorative, în schimb benzile late cu albastru – când nu se armonizează cu tonalităţile de culoare din cadrul structurii ornamentale, unde predominante sunt alte nuanţe – creează disonanţe cromatice. La fel se întâmplă şi cu brâurile tricrome: roşu, verde şi albastru, dispuse pe marginea taierului, ce încadrează figura centrală a cocoşului, realizat în alte tonalităţi. Compoziţia decorativă îşi pierde, în acest caz, armonia, echilibrul şi produsul de artă populară alunecă uşor spre hibrid. Aşadar, nu toate înnoirile duc la creaţie artistică, originală. Din cauza nerespectării principiilor care stau la baza ornamenticii populare, a încălcării raporturilor de ritm, echilibru şi proporţie, de alternanţă între suprafaţa decorată şi cea lipsită de decor, modalităţile de exprimare contemporană cunosc şi în domeniul textilelor populare unele experienţe negative. Astfel, prin supraîncărcarea câmpului ornamental al ştergarelor şi maramelor cu motive fitomorfe supradimensionate, de factură barocă, la care se adaugă asocierea unor nuanţe tari, dure, ce rup acordul cromatic, se ajunge la crearea unor piese hibride, care nu mai respectă stilul tradiţional, local-zonal, de provenienţă a pieselor respective.

Un alt exemplu negativ îl constituie gama largă de cusături bicrome, executate pe etamină (feţe de masă, set de şervete, tişlaifere), piese ce acoperă obiectele de mobilier din habitatul rural şi urban, care, preluând motive dintr-un

https://biblioteca-digitala.ro

mediu alogen, nu se pot ridica la nivelul cusăturilor tradiționale, fiind lipsite de valori creatoare autentice. Ca urmare a schimbării formei de amenajare a interiorului locuinței rurale, ce se apropie tot mai mult de cea a interiorului orășenesc, s-au generalizat, la scara întregii țări, țesăturile executate în mai multe ițe (peste 100), cunoscute sub denumirea de „macate". Atunci când creatoarele populare au recurs la motive geometrice, la nuanțe cromatice armonioase, fără stridențe coloristice, și când asocierea fibrelor naturale cu cele sintetice (P.N.A.) se face cu sensibilitate artistică, creatoarele populare izbutesc să confecționeze exemplare reușite, cum sunt, de exemplu, macatele din Câmpia Bărăganului. Dar, de multe ori, în realizarea acestui gen de țesătură se recurge la motive vegetale, redate în nuanțe cromatice stridente, coeficientul de inovație creatoare fiind redus. Dar ce atitudine trebuie să adoptăm noi, specialiștii, față de înnoirile aduse de creatori, înnoiri care, uneori, ne fac să încadrăm obiectele de artă populară în categoria kitschului, a pseudoartei, a contrafacerii, a obiectului hibrid, steril, alterat, care nu respectă stilul tradițional, specificul etnic. Desigur că putem adopta și atitudini greșite față de unele înnoiri, întrucât suntem obișnuiți să ne raportăm, în judecățile noastre de valoare, la obiecte aflate în colecțiile muzeale, neținând seama, întotdeauna, de faptul că o cultură populară este vie, cuprinzând forme și imagini corespunzătoare epocii în care meșterul își concepe opera.

Orice creator popular trebuie să-și găsească propriile mijloace de exprimare artistică, asimilând valorile tradiționale pentru a le depăși, deschizând noi direcții stilistice. Trebuie să remarcăm faptul că există și meșteri care n-au putere creatoare, nu sunt capabili să realizeze obiecte folosind o viziune estetică proprie. Lipsiți de originalitate, de forță inovatoare, ei pastișează, fără a aduce o contribuție personală. De la pastișă se poate ajunge ușor, mai ales în condițiile trecerii la economia de piață, cu reguli foarte dure, la obiecte pseudoestetice, care caută efectul, dorind să iasă din comun prin anumite forme și stridențe cromatice sau printr-o tematică aparte. Pe moment, aceste obiecte reușesc să satisfacă nevoia de agrement a unei categorii de consumatori, dar în realitate ele nu comunică, nu transmit nici un mesaj și nu emoționează în nici un fel.

Creația se delimitează de kitsch tocmai prin emoția artistică pe care o provoacă receptorului. Creația presupune o trăire lăuntrică, profundă, a artistului, care pe noi, ca receptori, ne sensibilizează, ne emoționează. Creația vizează transformarea structurii și a viziunii artistice, deoarece la nivelul viziunii creatorul descoperă noi principii de organizare, de combinare, de asociere și de interrelaționare a semnelor plastice, care duc la diversitatea rezolvărilor decorative. În toate târgurile de artă populară întâlnim, alături de obiecte autentice, și obiecte kitsch, produse banale, lipsite de calități estetice. Așadar, cele două categorii de obiecte, oricât de opuse ar fi între ele prin funcțiile și motivația producerii lor, coexistă, ajungându-se la o concurență dură între meșterii autentici și cei neautentici.

Întrebarea care se impune este: Cum poate deosebi cumpărătorul neavizat obiectul autentic de artefactul pseudoestetic?

https://biblioteca-digitala.ro

Confuzia acelui public consumator, needucat din punct de vedere artistic, s-a intensificat în zilele noastre, considerând produsul banal de consum drept creaţie şi falsul drept obiect autentic. Acest public neavizat are gusturi, prejudecăţi şi tendinţe diferite, sporind, la rândul său, deruta în rândul meşterilor. Cei care confecţionează obiecte în serie, cu o finalitate predominant comercială, au, de multe ori, pretenţia de a le prezenta ca obiecte de artă. Se merge, deseori, pe hotarul mereu nesigur dintre artă şi nonartă, dintre valoare şi nonvaloare. Sunt utilizate de către unii meşteri şi tehnici care au fost considerate, până în zilele noastre, incompatibile cu limbajul artistic specific artei tradiţionale. Aş ilustra acest aspect cu un exemplu concret. În anul 2001, pe Bulevardul Magheru, un bărbat expunea pe trotuar, în vederea vânzării, bucăţi de lemn cioplite cu chipul Mântuitorului şi al Maicii Domnului, aceste lucrări încercând să se substituie icoanelor pictate pe lemn sau pe sticlă. Acest gen de sculpturi în lemn, cu tematică religioasă, a fost prezent şi în cadrul Târgului ceramicii populare româneşti „Cocoşul de Horezu", la ediţia jubiliară din anul 2000. Vizitând edificii religioase protestante din Canada şi SUA, în care am întâlnit frecvent scene cu patimile Mântuitorului, lucrate din lemn, am înţeles de unde a venit la noi această influenţă. Cel puţin lucrările în lemn, cu tematică religioasă, sunt executate, la noi, încă manual, şi nu în serie, pe cale industrială, ca cele din America.

Tradiţia acceptă diversificarea modelelor, introducerea înnoirilor, din perspectiva unor norme estetice, şi nu doar din considerente pur comerciale. După patruzeci de ani de cooperativizare socialistă, meşterii s-au orientat brusc spre autonomie, în condiţiile unei economii de piaţă încă neviabilă şi cu atât mai dură, cu cât există mari carenţe în domeniul legislaţiei, la care se adaugă tarele birocraţiei şi ale corupţiei. În aceste condiţii dure, unii meşteri reputaţi şi-au bifurcat producţia: în atelierul „din faţă", unde sunt primiţi şi vizitatori din ţară sau din străinătate şi se lucrează piese în stil tradiţional, unicate, pentru expoziţii şi târguri ale meşterilor populari organizate de muzeele de etnografie, şi în atelierul „din dos", unde se execută produse în serie, lipsite de calităţi artistice, pe care însă le cere piaţa sau comanditarii al căror gust este, de multe ori, îndoielnic. Gustul publicului consumator este imprevizibil, obiectele de artă populară având parte de preţuri inegale pe piaţă. În zilele noastre este nevoie de manageri care să ştie să organizeze piaţa de desfacere a bunurilor de artă populară, atât pe plan intern, cât şi în străinătate şi să coordoneze o intensă activitate de publicistică comercială pentru aceste produse. Numai în felul acesta obiectele autentice de artă populară pot fi scoase din anonimat, intrând în circuitul internaţional de comunicare. Şi cum se poate reveni la o producţie nepoluată de kitsch, de nonvaloare, decât prin educarea tinerei generaţii în sensul cunoaşterii şi preţuirii valorilor tradiţionale, autentice. Cu câţiva ani în urmă, canalul 1 al TVR avea o emisiune de ţinută ştiinţifică, intitulată „Tradiţii", care aducea în dezbatere aspecte deosebit de interesante, referitoare la meşteşugurile artistice tradiţionale, la procesul de creaţie în domeniul artei populare, la târgurile meşterilor populari, la întâlnirile dintre specialiştii etnologi şi

https://biblioteca-digitala.ro

creatorii populari etc. În cadrul acestei emisiuni au fost prezentate şi portrete ale unor reputaţi meşteri populari. Din păcate, această emisiune a fost coborâtă în grila de programe spre orele de minimă audienţă, devenind astfel ineficientă pentru educarea publicului consumator de artă populară, ca apoi să fie trecută pe programul II. Important este faptul că emisiunea „Tradiţii" s-a menţinut şi are o cotă bună de audienţă, publicul cunoscător şi iubitor de artă populară urmărind-o cu interes. Desigur că pentru educarea tinerei generaţii nu este suficientă o singură emisiune, care are loc o dată pe săptămână, duminica, la o oră matinală, cu o durată limitată la treizeci de minute. Cu atât mai puţin sunt interesate de realizarea unor emisiuni, cu caracter ştiinţific-educativ, posturile particulare de televiziune. Din programele acestor canale, manelele, limbajul vulgar şi veselul kitsch nu lipsesc. Aşa cum în domeniul folclorului muzical, alături de emisiunea „Tezaur folcloric", a revenit pe postul naţional mult apreciata emisiune „Floarea din grădină", managerii Televiziunii Române şi ai canalelor private ar trebui să includă în grila de programe spaţii mai largi, la ore acceptabile, pentru cunoaşterea inestimabilelor valori ale culturii populare româneşti.

Concluzionând, dorim să subliniem faptul că suntem încă departe de a avea o imagine clară, coerentă, asupra fenomenului plastic contemporan, asupra aspectelor multiple şi contradictorii pe care le incumbă actul creaţiei în zilele noastre. Arta populară contemporană deschide un nou orizont problematic, iar procesul discernerii valorilor, care corespund progresului, gustului şi simţului artistic al epocii, de ceea ce este pastişă, cosmopolit, eterogen, rămâne unul dintre obiectivele fundamentale ale cercetării ştiinţifice moderne.

Authentic and Kitsch in the Contemporary Popular Creation

(Abstract)

It is necessary nowadays to approach again the two operational concepts: *authentic* and *kitsch*. The discussion is imposed by the new context of economic, social and spiritual life, within which function a taste and an esthetic sense of the time, another mentality and other needs of the contemporary society at the beginning of the third millennium.

The author considers the connotations of the two terms, *authentic* and *kitsch*, emphasizing the value parameters which frame some objects in the category of authenticity and others in that of kitsch.

The concepts *tradition* and *innovation* are also considered because they are closely connected with *authenticity* and *kitsch*.

The scientific discourse is enforced with data gathered during fieldworks, the author giving specific examples from the domains of pottery, popular cloths, wood.

https://biblioteca-digitala.ro

SPAȚIUL BRĂILEAN ÎN CONTEXTUL RESEMANTIZĂRII TRADIȚIEI

GEORGETA MORARU
Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu", București

Cercetarea spațiului etnografic brăilean în contextul resemantizării tradiției aduce în discuție o preocupare mai veche[1]. În ansamblul evoluției peisajelor etnografice românești, spațiul etnografic brăilean, plasat la confluența unor spații geografice plurale: spațiul dunărean cu spațiul Bălții Brăilei, spațiul luncilor râurilor Siret, Buzău, Călmățui și a spațiului de câmpie a Bărăganului cuprins între aceste ape, a dat posibilitatea locuitorilor trăitori în zonă să-și desfășoare un mod de viață tradițional adaptat specificului local, variabilitatea ocupațională asigurându-le modul de trai. Rând pe rând, funcție de ponderea economică și dezvoltarea socioeconomică, constatăm evoluția diferită a unui spațiu piscicol, a unui spațiu pastoral și a unui spațiu agrar. Am putut delimita o zonă cu un specific psihologic distinct, cu o identitate de grup și o mentalitate ce s-a perpetuat în timp, adaptându-se la fluctuațiile contextelor istorice pe care le-a străbătut. Un rol polarizant și definitoriu l-a avut și spațiul urban al Brăilei.

Lucrarea mi-a fost inspirată de apariția volumului *Spațiul Bărăganului* a filosofului Vasile Băncilă[2], volum care adună texte mai vechi publicate sau rămase în manuscris în arhiva autorului, mai cu seamă fișele cu idei. Problema avută în vedere capătă conotații noi și interesante în lumina istoriei ideilor filosofiei culturii din România, spațiile fiind o temă predilectă în filosofia interbelică. Este vorba de ideile filosofului V. Băncilă privitoare la „peisajele românești", idei pe care le vom regăsi la baza unor lucrări ce au făcut o strălucită carieră în cultura română, cum este cea a „spațiului mioritic" al lui Lucian Blaga[3].

Ideea abordării filosofice a spațiilor, a „peisajelor românești" l-a preocupat pe Vasile Băncilă încă de pe băncile facultății; în 1921 publică articolele despre „spațiul apelor", respectiv despre spațiul Bălții Brăilei și apoi despre „poezia bălții", articole

[1] Georgeta Moraru, *Zonarea etnografică a județului Brăila*, în „Studii de etnografie și folclor din zona Brăilei", volumul II, Brăila, 1977, p. 33–75; idem, *Elemente definitorii ale spațiului brăilean*, comunicare la Sesiunea Muzeului Satului, 1985.

[2] Vasile Băncilă, *Spațiul Bărăganului*, Editura Muzeul Literaturii Române, Muzeul Brăilei – Editura Istros, 2000.

[3] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în volumul *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 119–255.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, București, p. 301–305

https://biblioteca-digitala.ro

incluse în volum[4]. În 1932 avea sistematizată şi redactată lucrarea *Antinomiile Bărăganului*, publicată abia postum în revista „Manuscriptum"[5]. Lor li s-au adăugat fişele cu idei asupra spaţiului Bărăganului întocmite de-a lungul a 60 de ani, redactarea finală fiind împiedicată de vicisitudinile istoriei care i-au afectat viaţa.

Începând cu anul 1935, când sunt publicate fragmente din lucrarea *Spaţiul mioritic* a lui Lucian Blaga în revista „Gândirea", ideile lui Vasile Băncilă devin polemice. De altfel, Lucian Blaga i-a dedicat lucrarea *Spaţiul mioritic* lui Vasile Băncilă. S-a păstrat scrisoarea de răspuns al lui V. Băncilă către Lucian Blaga din 1935[6], în care aminteşte despre existenţa unui alt spaţiu românesc, respectiv despre *spaţiul de câmpie*, context în care el dezvoltă idei despre *spaţiul Bărăganului*. Vasile Băncilă sublinia: „Spaţiul mioritic e splendid şi e şi mai splendid tălmăcit de Blaga, dar el nu e singurul spaţiu românesc, nici în sens geografic, nici în sens abisal (al subconştientului). Spaţiul mioritic nu e ori nu trebuie să fie singura matrice creatoare românească"[7]. El vorbeşte despre „două spaţii complementare: spaţiul mioritic şi spaţiul Bărăganului", concluzionând asupra spaţiului complex al culturii[8]. În *Teoria spaţiului şi cultura* de mai târziu, comentând critica lui H.H. Stahl contra lui L. Blaga, consemna că aceasta „e superficială – pozitivistă – dar nu înseamnă că nu are partea ei de adevăr"[9]. Bărăganul este definit ca un spaţiu de câmp, larg, o antinomie de finit şi infinit[10]. De altfel, Vasile Băncilă nu a pierdut din vedere nici influenţa omului asupra spaţiului prin crearea *spaţiului citadin*[11].

Apariţia lucrării în discuţie mi-a readus în atenţie mai vechea preocupare referitoare la caracterizarea elementelor definitorii ale spaţiului etnografic brăilean, parte componentă a Bărăganului de nord, variaţiile acestuia în contextul evoluţiei sale istorice şi a resemantizării tradiţiei. Studiile arheologice, istorice în general, precum şi studiile de demografie istorică, desfăşurate în ultimele decenii, au infirmat ipotezele mai vechi, dintre care amintim teoria vacuum-ului demografic. S-a constatat pendularea populaţiei în Câmpia Brăilei. Cercetările etnografice au scos în evidenţă rolul mare al Bălţii Brăilei în viaţa locuitorilor câmpiei pe parcursul frământatei istorii; balta oferea hrană, adăpost şi apărare, într-un mod similar codrilor din alte zone ale României, dând totodată posibilitatea populaţiei locale să penduleze în cuprinsul câmpiei, extinzându-se în perioadele de linişte sau retrăgându-se la adăpostul bălţii în caz de primejdii, războaie, cuceriri etc.

Cu privire la specificul etnografic brăilean, trebuie să remarcăm că el se încadrează în linii mari în categoria specifică satelor din estul Câmpiei Române,

[4] Vasile Băncilă, *op. cit.*, p. 53–103.
[5] „Manuscriptum", an. XXIX, nr. 3–4 (112–113), 1998, p. 55–58.
[6] Vasile Băncilă, *op. cit.*, p. 268.
[7] *Ibidem*, p. 13–14.
[8] *Ibidem*, p. 15, 22.
[9] *Ibidem*, p. 38.
[10] *Ibidem*, p. 192.
[11] *Ibidem*, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

parte componentă a culturii populare tradiționale a poporului român, purtând amprenta Câmpiei Dunării, în general, și a zonei dunărene, în special. Totodată, materialele etnografice evidențiază păstrarea unui fond etnografic local arhaic, unitar, mult mai vast, specific probabil regiunii etnografice dunărene, de la gurile Dunării și până la Porțile de Fier, care pe parcursul istoriei s-a fărâmițat și s-a diferențiat, căpătând aspecte locale mai mult sau mai puțin deosebite, dar care în liniile sale generale a mai păstrat caracteristicile străvechi.

Peste acest fond arhaic local s-au suprapus, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, influențele diverse ale unor elemente demografice stabilite prin împroprietărire în Bărăgan, provenite din diferite regiuni: Prahova, Buzău, Râmnicu Sărat, Vrancea, moldoveni, ardeleni sau chiar olteni, așezați la început în „târle" mai mici și apoi adunați în „sate de adunătură" sistematizate sau ca „băjenari" pe lângă satele vechi. Aceste elemente demografice noi aduceau un fond etnografic foarte eterogen, care nu a putut schimba specificul etnografic local, de câmpie, în ansamblul său. De cele mai multe ori, acestea s-au pierdut o dată cu generația care le-a adus, uniformizându-se pe parcursul timpului și a coroziunii influenței orașului. Cei stabiliți în noul mediu local, în care nu mai funcționa mecanismul preluării și transmiterii tradiției din satul de origine, au ușurat calea pătrunderii și generalizării treptate a elementelor orășenești, mai cu seamă în modul de trai, vechile tradiții, îndeosebi cele ale culturii materiale, dispărând o dată cu generația care le-a adus.

O problemă care merită a fi discutată este aceea a mocanilor transilvăneni care coborau pe „drumurile oilor" spre Balta Brăilei la iernat. Urmele acestor drumuri se mai văd și astăzi presărate cu cruci de piatră. Analiza materialul etnografic cules pentru *Atlasul Etnografic Român*, cât și pentru diferite lucrări având ca tematică păstoritul, nu ne furnizează elemente prea numeroase pentru susținerea ipotezei influenței mari a acestor mocani asupra culturii populare brăilene. Cu excepția păstoritului, unde se constată influențe și mai ales interferențe cu elementele locale, căci este știut că a existat în permanență un păstorit local de sine stătător, regiunea fiind renumită pentru creșterea animalelor, mai cu seamă a cailor și vitelor mari, până în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, în restul culturii populare brăilene urmele mocanilor sunt vagi. În Câmpia Brăilei s-au stabilit familii de mocani și elemente singulare, este drept, elemente mult mai înstărite. Unii s-au căsătorit cu localnice, au cumpărat pământ și încet au fost asimilați în masa locală, pierzându-și caracteristicile etnografice specifice, o dată cu dispariția primei generații. S-a păstrat mult mai bine tradiția descendenței ardelenești. Tradiția și obiceiurile aduse de femeie sau impuse de sat au fost mai puternice și i-au asimilat. Puterea de asimilare a brăilenilor se dovedește a fi deosebită[12]. Se constată o neobișnuită putere de asimilare, pașnică și neostentativă, deschisă și tolerantă a unui mozaic de elemente demografice, românești sau străine.

De altfel, despre puterea de asimilare a Bărăganului vorbește și Vasile Băncilă: „dintre toate spațiile [Bărăganul] e cel care are cea mai mare potență de a

[12] „Ardelenii stabiliți în Bărăgan s-au înrădăcinat foarte repede aici" (Vasile Băncilă, *op. cit.*, p. 20).

https://biblioteca-digitala.ro

asimila oamenii la el. Bărăganul dă omul cel mai tare şi mai adânc. Un om de Bărăgan nu poate sta la munte, dar un om de munte ori [de] deal poate să se acomodeze cu Bărăganul. Dar copiii lui, în orice caz, nu mai pot sta la munte ori la deal"[13].

Istoria regiunii a imprimat şi un specific psihologic deosebit, pe de o parte, o mare toleranţă şi deschidere pentru oamenii străini, pe de altă parte, un anume conservatorism specific câmpiei. După cum observa şi Vasile Băncilă, „ţăranii din Bărăgan sunt cei mai tradiţionalişti"[14].

Mai putem observa şi o puternică conştiinţă zonală brăileană, distinctă de celelalte zone din jur, conştiinţă care se manifestă pe două coordonate majore: apartenenţa la neam şi apartenenţa la zonă. Deşi ne aflăm într-o regiune deschisă geografic, cu o mare fluctuaţie demografică, ceea ce surprinde este structurarea satelor în funcţie de familie şi neam. De altfel, apartenenţa la neam se constată în toate manifestările vieţii de familie şi în obiceiuri, mai cu seamă în obiceiurile legate de ciclul vieţii[15]. În privinţa obiceiurilor, dar şi a folclorului specific zonei Brăila, considerăm semnificative rezultatele cercetărilor efectuate de un grup interdisciplinar al Institutului de Etnografie şi Folclor din perioada 1971–1975[16], precum şi a cercetărilor întreprinse pentru a completa chestionarele *Atlasului Etnografic Român* din perioada 1976–1983.

Se poate uşor observa o puternică conştiinţă a apartenenţei zonale, identitatea specifică de brăilean, manifestată atât la nivelul săteanului, cât şi al orăşeanului. La fel de puternică este şi apartenenţa la Ţara Românească, în raport cu celelalte provincii istorice vecine, rezultat al dăinuirii unei zone de graniţă care şi-a avut rostul şi rolul în istoria Ţării Româneşti. Aceasta se manifestă puternic până în zilele noastre printr-o mentalitate de grup distinctă: vezi refuzul apartenenţei la zona imediat apropiată, gălăţeană, de care se dezice zgomotos, ajungându-se până la proteste pe linie administrativă, de stat.

În cultura română, această apartenenţă zonală caracteristică Brăilei s-a impus prin forme distincte, de exemplu în literatură: Panait Istrati, Fănuş Neagu sau în filosofie: Nae Ionescu, Vasile Băncilă etc.

Este adevărat că istoria acestei zone s-a desfăşurat în imediata apropiere a oraşului Brăila; toate sunt ale Brăilei: câmpia, balta, judeţul, astfel încât, în cercetarea contextului, trebuie avut în vedere şi rolul oraşului în viaţa locuitorilor judeţului. Dacă urmărim o hartă, observăm că în acest judeţ toate drumurile importante merg radiar către Brăila, care, secole de-a rândul, a rămas singurul oraş al acestui hinterland, centrul său administrativ, economic, social şi cultural. Până în sec. al XX-lea, Brăila a continuat să rămână principalul centru comercial al zonei,

[13] *Ibidem*, p. 124.
[14] *Ibidem*, p. 126.
[15] „Bărăganul o realitate spirituală şi tare", Vasile Băncilă, *op. cit.*, p. 170.
[16] *Studii de etnografie şi folclor din zona Brăilei*, Centrul de Îndrumare a Creaţiei Populare şi a Mişcării Artistice de Masă al judeţului Brăila, Brăila, vol. I, 1955; vol. II, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

cu săptămânalele oboare de vite, obor de cereale, antrepozitele pentru comerțul fluvial şi maritim, vaduri de apă şi pescării; principalul centru meşteşugăresc: căruțe, darace, cojocării, postăvării, fierării, mori etc., la serviciile cărora apelau mulți țărani brăileni. De asemenea, oraşul modern a fost spațiul industrial în care s-au mutat şi calificat profesional mulți locuitori ai bălții şi câmpiei, cu acelaşi nume, grupați de-a lungul principalelor artere rutiere ce străbat radiar oraşul, în funcție de direcția accesului populației satelor spre oraş. În ultimele decenii, senzația vechilor locuitori ai oraşului a fost aceea a înghițirii mediului urban de o maree umană ce venea dinspre câmpie, împreună cu obiceiurile şi mentalitatea sătească. De asemenea, în conjunctura actuală, din rândul acestora s-au aflat cei care au plecat înapoi la sat, ca pensionari sau şomeri, în căutarea unor posibilități de trai. A apărut o categorie nouă de trăitori: iarna, în oraş, şi din primăvară până toamna târziu, în casa de la țară.

Brăila Area in the Context of the Rethinking the Semantics of the Tradition

(Abstract)

This paper follows the evolution of the ethnographical specific of the Brăila area in the contemporary era, starting with the theory of the philosopher Vasile Băncilă regarding "the Romanian landscapes", theory on which Lucian Blaga' studies about "mioritical space" were based upon.

In the entirety of the evolution of the Romanian ethnographical landscapes the ethnographical Brăila area developed at the confluence of plural areas, the Danube area, the area of Brăila Pond and the area of Bărăgan plain. It had a distinct occupational variability: pastoral, agrarian, piscicultural. This lead to a delimitation of an area with a psychological specific, a mentality and a group identity which lasted in time, adapting themselves to the fluctuation of the historical contexts they went through. A polarising and distinct role was that of the urban Brăila area as well.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

STRATEGII DE RESEMANTIZARE ŞI REINVENTARE A TRADIŢIILOR LA COMUNITĂŢILE RURALE DIN HAUT-JURA (FRANŢA)

SANDA LARIONESCU
Muzeul Satului, Bucureşti

1. Efectele industrializării şi globalizării asupra satului jurasian

Cuprinsă din punct de vedere administrativ în regiunea Franche-Comté, zona Haut-Jura este situată în partea de est a Franţei, la graniţa cu Elveţia. Această zonă, preponderent muntoasă, cuprinde un număr de şaptezeci şi cinci de aşezări rurale[1].

Prefacerile prin care au trecut aşezările rurale din zona Haut-Jura, ca urmare a urbanizării şi – recent – a globalizării, sunt, în general, cele ale satului francez.

Primele semne ale transformării satului în impactul cu revoluţia industrială apar în Franţa destul de târziu, în comparaţie cu Anglia sau Germania, respectiv la sfârştitul secolului al XIX-lea. Satul englez începe să fie marcat de procesul urbanizării încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea.

Urbanizarea peisajului rural francez a decurs în mod lent. Dar şi aşa, după cum remarca A. van Gennep, în al său *Manuel de Folklore*, la începutul secolului trecut, multe dintre tradiţiile satului francez dispăruseră sau erau în proces de declin, ca urmare a influenţelor exercitate de civilizaţia industrială.

Pe de altă parte, faptul că urbanizarea a fost în Franţa destul de tardivă, iar ritmul în care s-a impus a fost lent până în primii ani de după cel de-al doilea război mondial, explică supravieţuirea în contemporaneitate a unor paradigme ale patrimoniului cultural rural, cum ar fi, de pildă, arhitectura vernaculară sau meşteşugurile asociate ei.

Începând însă cu cel de-al cincilea deceniu al secolului recent încheiat, în Franţa are lor o adevărată explozie industrială. Dezvoltarea rapidă şi intensă a marii industrii şi, în anii din urmă, efectele globalizării, cu adoptarea unor produse de circulaţie europeană sau mondială, au indus importante transformări şi mutaţii în lumea rurală.

[1] În aria cercetărilor noastre, efectuate între 1998 şi 2000, în cadrul unor echipe mixte româno-franceze, dar şi individual, au intrat zece sate: Chapelle des Bois, Bellcombe, La Mouille, Boult, Villard sur Bienne (sate parţial depopulate); Viry, Jiiron (sate de neoartizani); Tancua (sat locuit sezonier); Morez, Lajoux (sate urbanizate).

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 307–315

https://biblioteca-digitala.ro

În funcţie de poziţia geografică şi de distanţa faţa de centrele urbane, satul jurasian s-a aflat sub incidenţa a două tendinţe: depopularea, pe de o parte, şi urbanizarea, pe de alta.

Satele izolate, de pe înălţimi, îndepărtate de marile axe de circulaţie şi de centrele de consum, care în prezent formează teritoriul aflat sub protecţia Parcului Natural Regional Haut-Jura, s-au confruntat cu exodul populaţiei active. Considerând îndeletnicirile de tip tradiţional ca nerentabile, o bună parte a populaţiei apte de muncă a migrat către oraş.

S-a produs astfel o depopulare a acestor aşezări, în sat rămânând o comunitate în general îmbătrânită. Moştenitorii plecând, iar mulţi dintre bătrâni decedând, parte dintre rezidenţe, ca şi dintre exploataţiile agricole, forestiere sau profilate pe creşterea animalelor, au fost abandonate. Bătrânii, în număr destul de restrâns, au continuat să gestioneze peisajul prin vechile lor ocupaţii: agricultura, creşterea animalelor, munca la pădure etc. Îndeletnicirile lor sunt cele tradiţionale, dar ele sunt practicate, în general, cu mijloace destul de noi: tractoare, mulgătoare electrice, dar nu şi dintre cele mai performante.

În cazul satelor în care o parte a populaţiei active a rămas pe loc, numai o persoană din cinci prestează meserii tradiţionale, ceilalţi întreţinându-se din diferite activităţi de tip urban: negustorie sau muncă la oraş, pe care le desfăşoară prin practicarea navetei.

Satele din zonele văilor şi, în special, cele aflate în vecinătatea oraşelor Besançon, Pontarlier, Lons-le-Saumier, au trecut sau trec printr-un proces galopant de urbanizare. Astfel, în unele dintre satele de vale, cu pământ productiv sau acolo unde oamenii trăiau din minerit, au fost instalate exploataţii industriale axate pe agricultură, creşterea animalelor sau pe mină, care au falimentat micile ferme sau alte activităţi rurale existente. În aceste condiţii, mulţi dintre micii proprietari s-au văzut nevoiţi să-şi vândă terenurile, iar parte din populaţia activă s-a îndreptat către noua industrie locală. Comunele limitrofe oraşelor au devenit, prin extinderea graniţelor acestora, „banlieuri", periferii urbane, menite a adăposti aglomerările de populaţie generate de absorbţia în industrie a unui număr considerabil de neo-citadini, proveniţi din mediile rurale.

2. Strategiile adoptate ca reacţie la transformările locale

Criza profundă prin care au trecut şi continuă să treacă satele din Haut-Jura, ca urmare a rupturii violente cu tradiţia, din ce în ce mai frecvente, şi a transformării habitatului rural dintr-un spaţiu permanent de locuire într-unul secundar, destinat consumului timpului liber al citadinilor, a dus la adoptarea unor soluţii menite a remedia această situaţie. Ele au fost în parte spontane, adică concepute de colectivităţile săteşti, sau mai bine zis de anumite categorii din rândul acestora, în parte induse de diferiţi actori angrenaţi în politica culturală de salvare, protejare, reutilizare şi asigurare a procesului de comunicare a formelor neperimate

https://biblioteca-digitala.ro

ale patrimoniului rural. Între aceşti actori care se luptă ca satul jurasian şi paradigmele ce-i conferă identitatea să rămână viabile, într-o coabitare armonioasă cu modernitatea, cu progresul ce se instaurează la toate nivelurile vieţii, se numără Parcul Natural Regional Haut-Jura, în a cărui zonă de protecţie şi gestionare teritorială se află patruzeci şi şase de sate din cele şaptezeci şi cinci existente în cadrul arealului Haut-Jura, asociaţiile locale de protecţie şi salvare a patrimoniului rural (Asociaţia artizanilor Haut-Jura, Comitetul sărbătorilor etc.), edilii locali, servicii depinzând direct sau indirect de administraţia centrală sau de consiliul regional (Consiliul de Arhitectură, Urbanism şi Mediu, Direcţia Regională a Afacerilor Culturale – Franche Comté, Camera meseriilor, Camera de agricultură etc.), Asociaţia casele ţărăneşti ale Franţei, Societea de încurajare a meseriilor de artă, Confederaţia artizanilor profesionişti din întreprinderile de construcţie, ca şi o serie de foruri internaţionale, precum UNESCO. La prima vedere, implicarea acestor actori în viaţa comunităţilor locale ar putea părea o imixtiune într-un sistem ce-şi are propriile lui mecanisme de funcţionare şi care nu poate şi nu trebuie să fie dirijat dinafară. Ca pretutindeni, cultura populară din Haut-Jura a evoluat în mod firesc, spontan, insiderii ei, şi numai ei, hotărând de-a lungul vremii, în procesul de transmitere a semnelor tradiţiei de la o generaţie la alta a aceluiaşi mediu rural, ceea ce trebuie să se continue sau să se modifice, să se asimileze sau să se elimine. Şi lucrul acesta a decurs normal până în momentul în care procesul comunicării tradiţiilor a început să fie perturbat, agresat de factorii externi amintiţi: urbanizarea şi globalizarea. S-a ajuns astfel, în anii '60 ai secolului trecut, la un declin al comunicării la cele mai multe dintre palierele culturii rurale, la unele dintre ele ea fiind chiar întreruptă din lipsă de receptori. O cultură, în cazul de faţă cea a zonei Haut-Jura, care, de secole, a constituit pentru deţinătorii şi consumatorii ei un semn de identitate, de diferenţiere în raport cu insiderii altor arii rurali, era ameninţată cu dispariţia. Aceasta a fost situaţia care a generat constituirea organismelor şi asociaţiilor menţionate şi asumarea de către ele a misiunii de a interveni pe lângă localnici sau pe lângă cei care le iau locul (neorurali) şi a-i face să înţeleagă că tradiţia nu constituie o frână în calea modernităţii sau a dorinţei lor de a trăi mai bine şi mai confortabil. În acelaşi timp, prin politici active, adecvate situaţiilor diferite în care se găsesc satele din zona Haut-Jura, aceşti actori îi sprijină şi îi încurajează pe localnici să conserve şi să transmită tot ceea ce îi reprezintă ca identitate şi care poate constitui un important atu pentru dezvoltarea economică şi socială a aşezărilor de tip rural. Totodată, aşa cum vom vedea mai departe, ei au găsit soluţii şi pentru cazuri ce păreau de neremediat.

Prin repopularea satelor părăsite, teritorii sortite dispariţiei au fost revitalizate, iar noilor localnici li s-au creat condiţiile să-şi construiască o identitate şi tradiţii proprii, nu neapărat legate de cele ale vechilor insideri. Constituite în adevărate strategii, intervenţiile actorilor implicaţi în politica de salvare, protecţie şi revitalizare a patrimoniului etnologic nu ascund nici un fel de nostalgii paseiste sau dorinţe iluzorii de căutare a rădăcinilor sau de transformare a satelor în muzee,

https://biblioteca-digitala.ro

ci sunt soluții realiste, ca rezultat al unor profunde analize și reflecții. Ele pornesc de la considerentul că satul, ca spațiu de viață, nu trebuie să dispară; el trebuie să existe, nu însă ancorat în trecut, ci integrat în prezent, într-un prezent din care nu poate să lipsească nici modernitatea și nici tradiția. Fără tradiție, modernitatea riscă să devină un produs standardizat, impersonal, fără identitate și, ca atare, incapabil să diferențieze o comunitate locală de o alta. De aceea, ceea ce diferiții actori menționați propun prin strategiile lor, comunităților locale, este ca în construirea modernității să țină seama de tradiții, ele completându-se și sprijinindu-se reciproc. Desigur că vechile tradiții, vechile diferențe se pot transforma sau pot lăsa loc altora noi. Diferențele trebuie însă să existe și în acest sens se îndreaptă toate politicile culturale care privesc mediile rurale. Ele recunosc rolul esențial al lumii rurale în menținerea diversităților culturale, ca și a marilor echilibre legate de amenajarea globală a teritoriului.

Pachetul de strategii ale actorilor culturali este, așadar, propus comunităților locale și nu impus, acestora creându-li-se condițiile să redescopere și să recontextualizeze tradiția, să-i acorde utilități noi, potrivite cerințelor actuale ale societății, și astfel să readucă satul la viață și să-i conserve într-o manieră dinamică, vie, identitatea, autenticitatea. Dar, așa cum am amintit la început, soluții de reabilitare a spațiului rural vin și de la insiderii acestuia, având în vedere dificultățile cu care mulți dintre ei s-au confruntat emigrând la oraș sau practicând naveta.

Desigur, că toate aceste probleme trebuie privite în mod nuanțat, satele din Haut-Jura acoperind o diversitate de situații de natură transformațională. Strategiile care nu țin seamă de acest lucru duc la eșec.

În cele ce urmează ne vom referi la strategiile aplicate în cazul situațiilor tipice de transformare: satul depopulat și satul urbanizat.

2.1. *Strategii de reabilitare a tradițiilor în cazul satelor depopulate*

a. *Pentru satele parțial depopulate*

În categoria satelor parțial depopulate se înscriu cinci dintre cele zece așezări rurale cercetate de noi, respectiv Bellcombe, La Mouille, Boult. Ulterior depopulării, a emigrării către oraș a unei părți a populației active, fenomen produs în deceniul al șaselea al secolului trecut, are loc, în anii '70, o expansiune demografică, într-o primă etapă cu caracter sezonier, datorată transformării rezidențelor permanente, părăsite, în locuințe secundare, de vacanță, de petrecere a timpului liber, fie de către moștenitorii plecați la oraș, fie de către cei care le-au achiziționat de la descendenții vechilor proprietari. Prezența acestor rezidenți sezonieri, în special a celor străini ca origine de sat, nu a fost agreată de localnici, în majoritate persoane trecute de patruzeci de ani, ei considerând că aceștia le dezorganizează și le transformă spațiul. Și în acest sens, nemulțumirea lor era generată de faptul că rezidenții sezonieri modificau arhitectura caselor preluate și

https://biblioteca-digitala.ro

că mulți dintre ei implantau pe terenurile agricole, dezafectate, locuințe noi, în total dezacord cu stilul și formele locale, sau amenajau spații recreative, cu caracter privat, destinate practicării unor sporturi.

Constituiți în asociații și sprijiniți de societățile de protecție a monumentelor, ca și de cele de promovare și încurajare a meseriilor legate de domeniul arhitecturii vernaculare, membrii comunităților rurale au încercat să se opună proliferării acestei acțiuni de agresare a peisajului, de modificare a specificității lui locale. Pentru a-i ajuta pe localnici, serviciile și asociațiile de protecție a patrimoniului rural și-au propus atingerea a două obiective. Pe de o parte, au căutat să sensibilizeze populația: pe rezidenții permanenți și pe cei sezonieri, să conserve construcțiile rurale existente, să le locuiască fără să le mutileze, să le adapteze cerințelor moderne de confort, fără să iasă din stilul arhitectonic local, să le întrețină și să le restaureze atunci când este cazul, nu oricum, ci respectând același principiu al autenticității și specificității. Pentru aceasta, actorii implicați difuzează gratuit, tuturor categoriilor de rezidenți, ghiduri, casete video și diverse alte materiale ce furnizează informații și sfaturi utile legate de protecția arhitecturii vechi și de modul în care se poate interveni asupra ei, pentru a răspunde exigențelor actuale de locuire. Pe de altă parte, au organizat ateliere de calificare sau reconversie profesională în meseriile construcției și ale restaurării monumentelor vechi de arhitectură rurală. Astfel, s-a creat tradiția unei noi meserii rurale, cea de restaurator, care este astăzi foarte căutată pe piață, dat fiind numărul mare de rezidențe secundare ce necesită a fi consolidate, reparate și refăcute cu pricepere și artă, și au fost reactivate vechile meșteșuguri de construcție, în lemn sau piatră, aproape ieșite din uz, în scopul realizării unei arhitecturi rurale contemporane de calitate, în armonie cu situl și cu modelele locale existente. Îmbrățișate de localnici, aceste meserii contribuie la salvarea patrimoniului arhitectural rural și la amenajarea echilibrată a spațiului, constituind totodată un factor ce favorizează fixarea populației active și dezvoltarea economică locală. De altfel, în toate satele în care au fost revitalizate diferite activități și meserii rurale, ale căror produse erau cerute pe piață, s-a constatat o diminuare a exodului populației tinere, active. Un exemplu în acest sens îl reprezintă satele La Mouille și Boult, care în anii '80 și-au reactivat producția de ceramică, încheiată cu treizeci de ani în urmă, când devenise nerentabilă. Nemaiavând alte surse de venituri, parte din populația acestor sate a emigrat la oraș. Ceea ce le-a salvat de la un proces radical de depopulare a fost recalificarea populației active în producerea de ceramică horticolă, pentru parcuri și grădini, cerută pe piețele din jur, ca și pentru export. Chiar dacă olăria horticolă nu avea tradiții la La Mouille și Boult, ele fiind profilate în trecut pe executarea de piese decorative pentru interior și pe ceramică de uz, noii artizani au reușit să-i imprime un stil local. Ornamentele și cromatica sunt inspirate din tradiția vechii olării. Pe de altă parte, procesul tehnologic nu mai este cel tradițional, piesele fiind arse în cuptoare electrice. Avantajul este că, astfel, se poate obține într-un timp mai scurt un număr mare de piese, iar din punct de vedere tehnic, acestea sunt mai bune, mai rezistente. În schimb, coloritul este mai puțin viu. Rar și numai la comandă, unii olari din aceste sate produc și piese arse în cuptoare tradiționale.

https://biblioteca-digitala.ro

Tot ca urmare a cererii pieței, a exigenței unor nevoi și gusturi pentru o alimentație de calitate, mulți dintre localnicii din zonă au revenit la vechile îndeletniciri legate de valorificarea produselor agropastorale. În condițiile unei alimentații standardizate, considerate nesănătoase, datorită aditivilor și tratamentelor chimice, produsele locale, obținute pe cale naturală și purtând amprenta autenticității, sunt astăzi extrem de căutate, iar prețul lor este în continuă creștere. De aceea, activitățile rurale axate pe obținerea de produse naturale locale pot reprezenta un atu important pentru relansarea economică și socială a satelor, prin ameliorarea veniturilor comunității, pe de o parte, și prin menținerea pe loc a populației active, pe de alta.

O altă strategie menită a opri diminuarea exodului populației tinere și a relansa activitățile tradiționale a constituit-o dezvoltarea turismului, numit și turism verde, datorită practicării lui în zonele rurale. Această inițiativă a extinderii turismului în mediul rural a revenit, în multe sate, sindicatelor agricole. În concepția acestora, lumea rurală trebuia să profite de fluxul în continuă creștere a turismului și de rețelele care permiteau cuprinderea satelor în circuitul turistic al Franței. Turismul verde a fost considerat de unii agricultori și crescători de animale ca fiind singurul mijloc de a determina un număr mare de tineri să rămână pe loc. Astfel, activitatea turistică, acolo unde a început să se practice, a devenit principală alternativă la activitatea agricolă sau agropastorală în declin.

În comuna Chapelle des Bois, una dintre cele mai izolate așezări din zona munților Haut-Jura, inițiativa de a promova turismul a aparținut unui grup de tineri și edili locali, care în 1971 s-a constituit în asociația „Accueil Montagnard". Din anchetele efectuate de acest grup în 1969–1970 a reieșit ca iminentă necesitatea promovării turismului. Prin această nouă activitate, creatoare de locuri de muncă, tinerii puteau fi stimulați să rămână în sat. Considerând activitățile tradiționale, agropastorale, ca nerentabile, mulți dintre ei emigraseră la oraș, iar altă parte se deplasa pentru lucru la fabrica de ochelari din Morez.

Asociația nou-creată a gândit turismul ca o activitate care să revitalizeze celelalte componente ocupaționale ale satului și în nici un caz să le sufoce. În prima sa perioadă, turismul s-a axat pe schi alpin, iar ulterior pe „ski de fond", sau, cum i se mai spune, „sky-board".

Activitatea turistică a dus treptat la crearea unei rețele complexe de servicii: școala de schi, centre de închiriat material sportiv, magazine, restaurante, baruri, discoteci, hoteluri, pensiuni etc. Dezvoltarea turismului bazat pe schi a fixat populația activă, dar în același timp a atras un număr destul de mare de neolocali, care s-au stabilit în Chapelle des Bois și au creat, la rândul lor, alte servicii, inclusiv pentru activități turistice estivale. Aceasta reprezintă cea de-a doua etapă a expansiunii demografice, prima fiind, așa cum am arătat mai înainte, cea a rezidenților sezonieri, prezenți însă aici într-un număr destul de redus.

Inițial, turismul a relansat o serie de activități tradiționale, ca cele legate de construcții și de restaurarea patrimoniului arhitectural abandonat, care au asigurat amenajarea de spații corespunzătoare pentru întreaga gamă de servicii oferite

https://biblioteca-digitala.ro

turiştilor: hoteluri, cabane, restaurante etc., de prepararea şi valorificarea produselor alimentare emblematice, şi a făcut să se acorde noi funcţiuni rezidenţelor rurale dezafectate ca şi celor deţinute de localnici, prin transformarea lor în „ferme-pensiuni".

Faptul că tinerii nu au mai acceptat să lucreze în fermele familiei, îndreptându-se spre activităţi netradiţionale, a indus agricultorilor şi crescătorilor de animale un sentiment de ostilitate faţă de cei care promovau turismul şi, în special, faţă de noii veniţi pe care i-au considerat responsabili de decăderea îndeletnicirilor tradiţionale.

Întâmpinat iniţial cu entuziasm de întreaga comunitate, turismul a ajuns să reprezinte, în anii din urmă, un factor de sciziune socială între generaţia agricultorilor, oameni, în general, în vârstă, şi cea a tinerilor şi a tuturor celor care lucrează în turism. Cei în vârstă consideră turismul ca un element distructiv, care le schimbă obiceiurile şi îi îndepărtează pe tineri de activităţile tradiţionale, sortindu-le astfel dispariţiei. Cu toate aceste contradicţii, turismul este aici, în Chapelle des Bois, un important atu în dezvoltarea economică, socială şi culturală locală. El privilegiază şi pune în valoare tradiţiile comunei, specificitatea şi identitatea locului, concretizată prin arhitectură, îndeletniciri, sărbători patronale şi obiceiuri aferente etc.

b. *Pentru satele integral depopulate*

Satele complet depopulate îşi datorează situaţia în care se găsesc atât migrării către oraş a tinerilor şi a celor de vârstă medie, cât şi dispariţiei naturale a bătrânilor. Parte dintre acestea au devenit sate de rezidenţă secundare, locuite sezonier, parte au fost repopulate cu neorurali.

În ceea ce priveşte satele care nu mai sunt locuite în mod permanent, asociaţiile de protecţie a monumentelor şi statul desfăşoară, ca peste tot în zonele rurale, aceeaşi politică de sensibilizare a proprietarilor pentru păstrarea autenticităţii construcţiilor în care locuiesc. Totodată, în respectul aceloraşi tradiţii constructive locale, ei sunt conseiaţi ca, atunci când au nevoie să-şi modifice rezidenţele, ca şi atunci când vor să implanteze în spaţiu noi edificii, să recurgă la artizanii specializaţi din zonă.

Satele de neorurali, care au înlocuit populaţia autohtonă, dispărută din motivele mai sus amintite, sunt în general aşezări de neoartizani. Diferitele organisme administrative şi patrimoniale au încurajat instalarea de neolocali în comunele depopulate, aceasta fiind considerată ca unică soluţie de a conserva o populaţie permanentă, activă şi de a salva de la distrugere patrimoniul arhitectural existent: case, anexe, biserici, capele etc. Fiind vorba de o populaţie nouă, care a preluat casele şi atelierele părăsite de agricultori şi artizani, ea a fost încurajată să-şi creeze tradiţii proprii, tradiţii fără rădăcini locale. Cei mai mulţi dintre neorurali au devenit artizani, specializându-se cu preponderenţă în restaurări de monumente şi

https://biblioteca-digitala.ro

în meserii de artă, profilate pe executarea de produse căutate pe piețele turistice: marochinărie, bijuterii, piese din ceramică, faianță și sticlă. Inspirându-se după modele de epocă, ce au circulat în zonă și sunt conservate în muzeele regionale, ei au reușit să imprime pieselor create o specificitate locală. Amprenta autenticității, a locului, ca și valoarea lor artistică explică cererea mare de astfel de produse pe piață. Fiind vandabile, ele asigură artizanilor venituri decente, suficiente pentru a se întreține și pentru a-i convinge că merită să rămână pe loc și să practice în continuare meseria pentru care s-au specializat. Totodată, eforturile lor nu sunt numai de a crea o tradiție, ci și de a o comunica, de a o transmite mai departe altor artizani în formare, din sat.

2.2. *Strategii de salvare a tradiției în cazul satelor urbanizate*

Strategiile de salvare a tradiției în cazul satelor urbanizate sunt, în general, strategii de protecție și întreținere a patrimoniului arhitectural rural, care a supraviețuit urbanizării: diverse construcții (case, biserici, capele, hanuri, lavoare comunale etc.), din așezările în care au fost implantate întreprinderi sau exploatații industriale, și a unor cartiere sau părți de cartiere din orașele care s-au extins în zonele rurale limitrofe. Și aici politica este cea de sensibilizare a locuitorilor pentru păstrarea autenticității patrimoniului arhitectural. Dar, faptul că atenția edililor și a asociațiilor de protecție a monumentelor de arhitectură vernaculară s-a îndreptat și în direcția întreținerii lor, a prevenirii distrugerii sub influența diverșilor factori de mediu și a modificărilor necorespunzătoare, i-a determinat, și în acest caz, să adopte programe de reconversie profesională, destinate formării pentru munca de restaurator a șomerilor din localitățile urbanizate.

La Lajoux și Morez, preocupările legate de protecția patrimoniului arhitectural și a activităților asociate ei se conjugă cu o serie de acțiuni de revitalizare a tradițiilor unor sărbători care au constituit un factor de coeziune socială pentru comunitățile acestor localități. Este vorba de sărbătorile patronale care strângeau în jurul bisericii întrega colectivitate. Comitetul sărbătorilor din Lajoux și Morez a reușit, de mai bine de zece ani, să-i determine pe localnici să participe la resemantizarea tradițiilor acestei mari sărbători comunitare, consacrate sfinților considerați patroni ai bisericii și protectori ai satului. Faptul că localnicii, dar și noii veniți sunt nelipsiți de la aceste sărbători, dovedește că un sentiment de grup și o conștiință identitară sunt, dacă nu construite, pe cale de afirmare.

Din cele expuse, s-a putut constata că, în zona Haut-Jura, există o preocupare constantă, atât din partea comunităților locale, cât și a tuturor factorilor implicați în politica de salvare și valorificare a patrimoniului cultural rural, de a reabilita satul și valorile lui din perspectiva prezentului și viitorului și de a găsi cele mai potrivite soluții ca diversitățile culturale să nu fie știrbite de tendințele uniformizatoare ale urbanizării și globalizării.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE

Alphandrery, Pierre, *Les champs du départ. Une France rurale sans paysans?*, Paris, 1988.
Chevalier, Devis, *Les métiers du village en Europe*, în „Europaea", I, 1, Bruxelles, 1995.
Chiva, Isac, *L'architecture rurale: de la connaissance à la sauvegarde*, în *Les monuments historiques demain*, Actes du colloque de la Salppetrière, Paris, 1984.
Kayser, Bernard, *La renaissance rurale*, Sociologie des campagnes du monde accidental, Paris, Armand Colin, 1990.
Marié, Michel, Jean Viard, *La campagne réinventée*, Le Paradou, Actes-Sud, 1977.

Stratégies de résémantisation et réinvention du rural aux communautés villageoises de Haut-Jura (France)

(Résumé)

Après une analyse de la situation actuelle des villages de Haut-Jura, de ses transformations indues par l'urbanisation et – plus récemment – par la globalisation, l'auteur portent sur les stratégies destinées à empêcher le processus de disparition du monde rurale et des diversitées culturelles qui s'y attachent. Ce sont des stratégies mises en œuvre par des différents acteurs culturels, politiques et sociaux (associations de protection des métiers, du patrimoine bâti, des élus locaux etc.) afin que les communautés locales, les néo-ruraux et les résidents sésoniers comprennent que la tradition ne fait pas obstacle à la modernité, qu'au contraire les deux doivent coexister et cela a leurs profit. C'est pour cela elles tiennent compte des situations typiques de transformation du village de Haut-Jura: la dépopulation et l'urbanisation. Un enjeu commun autant pour les villages a des différents degrés de dépopulation que pour ceux qui ont été urbanisés c'est de sensibiliser les usagers pour préserver et entretenir le patrimoine architecturale et de ne le modifier et moderniser que dans le respect de la logique constructive et de l'esthétique de l'ensemble immeuble/habitat/paysage. D'autre part la qualification des villageois ou des néo-ruraux (qui se sont remplacés aux locaux, dans les villages complètement dépopulés) pour les savoir-faire architecturaux (y compris le métier de la restauration des anciens bâtiments) et artisanaux, bien payés sur le marché, représente un véritable atout pour le développement économique, social et culturel local et fait que la population active reste en place. En associant la protéction et la transmission des savoir-faire au développement de la société et en mettant en valeur leur originalité, cette politique, dont on a parlé, assure la reutilisation de l'espace rural et son avenir. C'est ainsi que le milieu rural qui a toujours été un «espace de vie» va rester comme tel.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ACTUALIZAREA POVESTITULUI CA VALOARE PATRIMONIALĂ TRADIȚIONALĂ

RODICA RALIADE
Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Bucureşti

Concepțiile, mentalitățile, credințele se definesc sub influența contextului sociocultural, a modului în care ne-am format, ne desfăşurăm existența. Capitalul cultural reprezentat de limbă, tradiții, habitat, tipurile de relații interpersonale, vestimentație ş.a. este achiziționat în familie, şcoală, mediul social frecventat. Bunurile culturale care ne înconjoară, îndrumătorii cu ajutorul cărora putem descifra sensul mesajelor culturale şi ideologice, achiziționarea instrumentelor de prelucrare a informațiilor, încorporarea şi utilizarea acestora, toți acești factori sociali, în care educația ocupă un loc primordial, modelează stilul gândirii personale, ancorată în gândirea colectivă.

În mediile tradiționale de povestit este conştientizată valoarea etică, moralizatoare, de „învățătură" a narațiunilor orale. „Povestea asta o fost şcoala noastră a plugarilor, a țăranului, săracu! ... Poveştile îs tâlcuieri bătrâneşti. Unu dintr-altu le-o înaintat. Ş-aşe că noi trebe să le ținem minte s-audă şi pruncii noştri. Da. Cu povestea care o aude le mai trece din timp şi le vine creierul la cap... [Dumitru Crețu din Hodoc-Mureş]"[1].

În ultimii ani, funcția educativă a comunicării narative orale a determinat elaborarea, în cadrul Uniunii Europene, a unor proiecte cultural-educative de resemantizare a povestitului tradițional, prin medii şi situații de povestit create la nivel educațional nonformal[2], în comunitățile locale urbane.

La cursurile de vară din iulie 2001, din Rennes, capitala provinciei franceze Bretagne, am descoperit modalități de actualizare a povestitului tradițional, factor dinamic în strategiile educaționale şi de politică culturală identitară. În spațiul francez, în cadrul unor programe naționale şi regionale, au luat ființă cluburile şi orele de povestit, care antrenează diverse categorii sociale ale populației.

Demersul nostru înfățişează o modalitate de valorizare şi valorificare a patrimoniului cultural narativ prin arta povestitului oral, componentă a unor varii modalități de actualizare culturală a specificului identitar breton în context francez.

[1] Ion Cuceu, *Fenomenul povestitului. Încercare de sociologie şi antropologie asupra narațiunilor populare*, Cluj, Editura Fundației pentru Studii Europene, 1999, p. 155.

[2] „Educația nonformală se realizează prin acțiuni educative, filiere de instruire şi rețele de învățare organizate în afara sistemului de învățământ ca răspuns la cerințele sociale şi nevoile individuale de permanetizare a învățării" (*Dicționar de sociologie*, Bucureşti, Editura Babel, 1993, p. 202).

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 317–325

https://biblioteca-digitala.ro

Prima parte a materialului este o expunere despre integrarea povestitului oral în programele cultural-educative; partea a doua prezintă impactul actualizării narativității orale cu politica de promovare a turismului breton.

Demonstrația povestitului

În cadrul cursurilor de cultură și civilizație franceză de la Rennes am participat ca auditor-martor la o demonstrație de povestit oral. Ne-a fost prezentată o povestitoare „profesionistă", apreciată ca atare pentru talentul deosebit și forța de atracție exercitată asupra auditoriului. D-na Menat acționează voluntar în cadrul unui program cultural-educativ care se desfășoară la nivel regional și național.

Situația și mediul de povestit, create de organizatorii cursurilor, erau mai puțin obișnuite: povestitoarea se adresa de obicei locuitorilor din Rennes, de data aceasta, ascultătorii fiind străini veniți din țările francofone. Autoprezentarea, pe care și-a făcut-o în fața auditoriului, a urmat întocmai rubricile fișei de informator, demonstrând că era familiarizată cu itemii specialistului și că demonstrația nu era o premieră.

Numele și prenumele:	Mă numesc Claudine Menat.
Vârsta:	Am 59 de ani (sunt născută în 1942).
Apartenența la spațiul breton:	Sunt bretonă prin căsătorie.
Ocupația:	Acum sunt tânără pensionară.
	În viața activă, am fost profesoară
Studii:	Universitatea din Rennes.

Fost cadru didactic, actualmente pensionară, d-na Menat are o adevărată pasiune pentru povestit, demonstrând talent dramatic interpretativ în a depăna întâmplări reale sau imaginare. Domnia-sa mărturisește că a moștenit talentul de la tatăl ei, care avea reputația unui „mare mincinos". Nu spunea povești tradiționale, ci „broda", pornind de la un fapt real. Bunica din partea tatălui, când îl observa vorbind, deși la vârsta ei nu mai auzea, le spunea celorlalți: „Nu-l ascultați, minte!"

Repertoriul abordat de doamna Menat, după propriile declarații, diferă în funcție de mediile de povestit, de categoriile sociale cărora le aparțin ascultătorii. Poveștile nu le cunoaște din familie, ci sunt preluate din culegeri, antologii.

D-na Menat a prezentat grupului de cursanți, bursieri străini, din care făceam parte, întregul mecanism al povestitului, așa cum îl practica, exemplificând cu variante localizate ale poveștilor *Tom Degețel* și *Croitorașul cel Viteaz*. Povestitoarea a considerat că pentru mediul și situația de povestit create este mai bine să mizeze pe subiecte cunoscute și pe modul de a povesti.

Medii și situații de povestit

Proiectele cultural-educative franceze urmăresc valorificarea funcției educative a fenomenului narativ oral, prin formarea receptorilor de narațiuni tradiționale, în

https://biblioteca-digitala.ro

cadrul unor programe de socializare a timpului liber al copiilor şi elevilor, al adulţilor şi pensionarilor.

Aflăm de la doamna Menat că cei mici participă la ore de povestit, desfăşurate în afara şcolii. Situaţiile de povestit, pentru preşcolari şi elevi din ciclul primar, sunt create la biblioteca şcolii, după cursuri, iar ale adulţilor, la Biblioteca Municipală din Rennes.

Orele de povestit pentru adulţi sunt un prilej de resuscitare a memoriei individuale prin „istoriile conversaţionale"[3], pe baza focus-grupului cu structură profesională eterogenă, care conduce la un climat conversaţional stimulativ, oferind argumente şi posibilităţi de refacere a mecanismelor mnemice. Într-un astfel de mediu de povestit, *animatorul cultural / povestitorul* este în acelaşi timp moderatorul istoriilor conversaţionale. Participanţii, într-o atmosferă familială, trec peste convenienţe şi atitudini protocolare, exprimându-şi liber propriile idei, povestind experienţe personale, în care au avut rolul de martori sau actori, devenind din receptori, emiţători.

Mediul de povestit creat este omogen ca vârstă, pentru a se evita confuziile, neînţelegerile, căci dacă participanţii nu se mai pot urmări reciproc, se ajunge la deformarea mesajului. Omogenitatea mediilor de povestit evită fragmentarea şi ieşirea parţială din discuţii, situaţie posibilă cu precădere pentru mediul adulţilor.

Mediul de povestit infantil impune povestitoarei preluarea de roluri de tip didactic, fiind obligată să-şi asume funcţii de regularizare şi control al procesului comunicaţional, asemenea profesorului într-o clasă de elevi. Spre deosebire de povestitul tradiţional, durata povestitului este limitată la o oră; în afară de aceasta, povestitoarea solicită auditoriul infantil să povestească, urmărind dezvoltarea personalităţii copiilor prin exprimare orală şi gestuală, în faţa colegilor.

Repertoriul pentru preşcolari şi elevii din ciclul primar, pe care îl pregăteşte d-na Menat, cuprinde naraţiuni tradiţionale, găsite în colecţii şi culegeri sau naraţiuni realizate de povestitoare, întâmplări pline de momente hazlii, interpretate cu farmec, transformând depănarea poveştii în spectacol, pentru antrenarea micuţilor în actul viu al povestitului. Aşa se explică de ce copiii vin cu multă plăcere. Nu sunt constrânşi să pregătească nimic dinainte, iar la sfârşit nu li se dau teme pentru acasă. Povestitoarea este singura care se pregăteşte în permanenţă, căutând să-şi îmbogăţească repertoriul. În timpul activităţii, după ce o ascultă pe d-na Menat, sunt solicitaţi să repovestească cele auzite. Adesea, povestea continuă cu ajutorul copiilor, care imaginează noi întâmplări, găsesc un deznodământ, după propria lor dorinţă.

Povestitoarea desfăşoară aceste ore voluntar, din plăcere şi din dorinţa de a le forma copiilor capacitatea de comunicare orală, de stimulare a imaginaţiei. Povestitul oral, în afara comunicării unui conţinut informaţional interesant, prin valenţele ludice şi estetice ale funcţiei formativ-integratoare previne inhibiţia,

[3] „Istoria conversaţională" este o structură înglobantă care se redefineşte pe măsură ce noi conversaţii se adaugă celor care o compuseseră anterior" (Sanda Golopenţia, *Intermemoria. Studii de pragmatică şi antropologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 49).

https://biblioteca-digitala.ro

timiditatea şi cultivă încrederea în sine a celor ce reuşesc să se exprime pe sine prin limbaje verbale şi nonverbale (gestică, mimică, pantomimă). Modalitatea de rostire a textului, a dialogurilor (şoptit, piţigăiat, strigat ş.a.m.d.), deschidere spre valenţa artistică a povestitului, permite dezvoltarea inteligenţei emoţionale şi a celei interrelaţionale.

Doamna Menat ne dezvăluie valorile educative ale povestitului oral, declarând că, pe de o parte, acesta trezeşte interesul pentru lectura poveştilor auzite, iar pe de altă parte, formează copiilor gustul de a povesti, de a comunica membrilor familiei întâmplările zilnice. După spusele domniei-sale, lectura şi comunicarea orală pot contracara şi îndepărta copiii de „violenţa emisiunilor TV".

Repertoriul pentru adulţi şi vârstnici cuprinde amintiri din perioada interbelică, experienţe din viaţa personală, a rudelor apropiate sau a cunoscuţilor, biografii sociale, istorii orale al căror punct de plecare sunt situaţiile conversaţionale. Intersectările mnemice conduc la descoperirea sinelui în celălalt şi a celuilalt în propriul eu, povestirea amintirilor, adesea comune (copilărie, ani de şcoală), creând liantul mnezic şi afectiv între participanţi. Spre deosebire de grupul de copii, grupul adulţilor se situează la acelaşi nivel de înţelegere şi de mentalitate cu povestitorul, situaţie în care valenţele integrative ale povestitului sunt valorizate prin comunicare şi liant mnemic. „Povestirea" sinelui este expresie a memoriei individuale, autodescoperire prin reprezentările sociale comune grupului de apartenenţă.

Doamna Menat îşi exprima dorinţa ca, treptat, orele de povestit pentru cei de vârsta a doua şi a treia să se extindă prin organizarea unui club al povestitului pentru adulţi, metodă de socializare a timpului liber, frecvent întâlnită în Franţa.

Metodologie

• Pregătirea orelor de povestit

Din cele declarate de doamna Menat aflăm că pentru poveştile spuse preşcolarilor şi elevilor, povestitoarea citeşte şi învăţă poveşti şi legende locale din antologii de referinţă, cum ar fi cele 12 volume de naraţiuni bretone, publicate de Universitatea din Rennes, colecţie din care îşi selectează mare parte din textele narate. Povestitoarea a prezentat pe scurt auditoriului, din care făceam şi noi parte, acest corpus de documente narative, precizând că au fost „notate în scris" de culegători, începând cu aproximaţie din 1880, pentru „a salva folclorul".

Pentru a povesti adulţilor, domnia-sa ne spune că s-a inspirat din amintirile bunicii, îmbogăţite cu evenimente descoperite prin studierea documentelor. Scopul a fost de a şti exact la ce se referă interlocutorii când povestesc, dar şi pentru a mai adăuga fapte atestate istoric, ceea ce le stimula celor prezenţi dorinţa de a se manifesta prin povestitul oral, de a-şi dezvălui experienţele personale, prin aducerile-aminte individuale intersectate cu cele colective.

https://biblioteca-digitala.ro

• Povestitul

Înainte de a spune poveştile în public, povestitoarea se înregistrează pe o bandă audio, după care ascultă caseta când şofează sau în timpul activităţilor casnice; ascultându-se, verifică dacă nararea este destul de antrenantă. Când are unele semne de întrebare, se consultă cu cei din familie. „Spontaneitatea" este rodul şlefuirii, aşa cum un actor îşi pregăteşte rolul ce-l va interpreta pe scenă. Metoda este discutabilă şi nu are aproape nimic în comun cu povestitul tradiţional, poate doar perfecţionarea prin repetiţie, cu convingerea că şi doamna Menat este creatoare de variante.

Motivele culturale narative bretone sunt transmise şi popularizate prin intermediul limbii oficiale, limba franceză, care asigură o largă receptare a identitarului cultural regional, în situaţia în care aflăm că mai sunt foarte puţini vorbitori ai idiomului local.

Actualizarea povestitului

Proiectele educative franţuzeşti, de organizare în mediul urban a orelor şi cluburilor de povestit, sunt o modalitate de adaptare a povestitului tradiţional la necesităţile formativ-integrative ale prezentului, prin actualizarea povestitului oral.

Miza programelor educativ-culturale ale formării prin şi pentru oralitate o reprezintă funcţia educativ-didactică a povestitului, prin punerea în valoare a capacităţii retorico-dramatice de exprimare. Orele şi cluburile de povestit sunt un model de intervenţie în educaţia ambientală a copiilor şi adulţilor. Operatorii educaţionali ai proiectului, *animatorii-povestitori*, mediază între nevoile cetăţenilor, şcoală (formal) şi cultura lumii.

Prin crearea de noi medii şi situaţii de povestit, funcţionalitatea fenomenului povestitului intră în concordanţă cu transformările sociale. Funcţia de comunicare ajunge la o deschidere mult mai largă, căpătând valenţe promoţionale ale spaţiului tradiţional şi contemporan.

Mediul local este habitatul natural, social, geografic şi al moştenirii culturale, materiale şi imateriale. Important este să se spună legende, basme, poveşti, anecdote, întâmplări trăite personal sau de alţii, ca ascultătorii să fie antrenaţi în actul narativ oral, să li se dezvolte calităţile oratorico-artistice şi capacitatea de receptori, posibili emiţători, implicit mesageri ai memoriei locale.

Valenţele funcţionale ale actului narativ se află într-o strânsă relaţie, „încât adesea rămâne zadarnic efortul de a desprinde o anumită valoare sau semnificaţie din reţeaua globală de funcţii"[4]. În prezent, funcţia ritual-cultică a povestitului s-a amorfizat; mediile şi situaţiile tradiţional-rurale de povestit au dispărut şi apar altele noi; se produc transmutări funcţionale, reevaluări ale funcţiilor formativ-

[4] Ion Cuceu, *op. cit.*, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro

integratoare ale narativului oral, schimbări repertoriale, în consonanță cu noile cerințe ale ascultătorilor și sub influența mass-mediei. Repertoriul diversificat, în raport cu receptorii cărora li se adresează, transmite informații despre lumea de odinioară a provinciei Bretagne: micii meseriași (dulgheri, pantofari, dantelărese, bucătari, coșari, zidari ș.a.), marinarii, negustorii, viața din porturi, cu aglomerația și ritmul ei trepidant. Gustul de aventură este satisfăcut de poveștile despre întâmplările unor curajoși, îmbarcați pe nave fermecate, cu destinații exotice.

Modul *cum* este spusă narațiunea stimulează relația interactivă povestitor – auditoriu. Valențele de joc și agrement ale povestitului oral sunt o deschidere spre realitatea artistică a narațiunii, factor de educație estetică. Factorii formatori sunt implicați în strategia de recreare narativă a regiunii prin valențele psihoafective induse de estetica interpretării povestitului oral.

Vechile legende bretone stimulează înclinația spre fabulos, spre aura de mister cu care localnicii își învăluie spațiul în care trăiesc, în timp ce amintirile, istoriile orale, biografiile sociale completează lacunele informaționale despre spațiul și timpul local. Cultivarea fenomenului narativ oral facilitează și exprimarea sinelui, putința de a te povesti pe tine însuți.

Observarea comportamentului narativ local

În legătură cu locurile istorice ale provinciei Bretagne circulă diverse legende sau întâmplări stranii, care se leagă de spațiul prezentat turiștilor. Cele mai cunoscute mituri și legende bretone sunt auzite de localnici încă din primii ani de școală. Educația întru și pentru memoria locală, făcută prin narativitate orală, stimulează imaginația și memoria individuală, componentă a memoriei colective, unind colectivitatea în jurul unui trecut comun. Actualizarea povestitului tradițional, la nivel formal/nonformal, devine o modalitate de completare a patrimoniului material cu cel imaterial (spiritual); se poate vorbi de o „politică a memoriei", prin povestitul oral. Orele și cluburile de povestit reprezintă un mijloc de optimizare a memoriei individuale prin procedee mnemotehnice, conținutul cognitiv al poveștilor făcând parte dintr-o zonă a memoriei colective, reactivată prin actualizare.

Festivalurile tradiționale celtice sau cele de muzică populară și stradală, meșteșugurile locale, bucătăria specifică bretonă, cu toată bogăția produselor marine, sunt doar câteva puncte forte ale personalității arealului local tradițional, la care se adaugă monumentele megalitice, menhirele și dolmenurile, castelele medievale unde s-au născut legendele Cavalerilor Mesei Rotunde. Programele oferite turiștilor includ și relatări, povești, legende tradiționale și contemporane, cu impact afectiv asupra ascultătorilor. Itinerariile turistice vizează complementaritatea specificului material–imaterial, prin ceea ce se povestește despre locurile vizitate, de către ghizi profesioniști sau de simpli localnici, transformați în ghizi ad-hoc.

https://biblioteca-digitala.ro

Transmiterea memoriei locale, încorporată în narațiuni orale, despre evenimentele și personalitățile din zonă, se face atât către localnici, cât și pentru turiști, care pot fi elevi sau studenți, muncitori sau oameni de știință, ziariști sau funcționari, persoane active sau pensionari, din țară sau din afara granițelor. Bretonii știu să-și „spună" istoria celtică, dar și pe cea medievală sau modernă. Chateaubriand, Victor Hugo, Jules Verne a căror existență are tangențe cu arealul local, au fost integrați istoriilor orale destinate turiștilor, narațiuni cu valoare de construct cultural afectiv al mândriei bretone. Ceea ce este „vandabil" și „pozitiv" în spațiul înconjurător se transmite vizitatorilor sosiți din țară sau de peste hotare, prin narațiune orală. Aceștia îi descoperă pe localnici, le descifrează, prin demersuri specifice metodei oralității, componente și valențe ale identității multiple. Orice istorisire inedită poate atrage vizitatori. Bretonii comercializează spațiul etnologic încărcat de miturile, poveștile locale, completate cu anecdoticul, axat pe emoționalul exploatabil în scop promoțional turistic.

Aria speciilor narative orale destinate vizitatorilor este diversă, de la mit până la anecdotă sau la povestirea realistă, despe cavaleri medievali sau despre personalități burgheze, modele ale reușitei social-financiare ale omului de rând.

La St. Malo, într-un local celebru („Madame Poulard"), datând de la sfârșitul secolului al XIX-lea, ușile bucătăriei erau larg deschise pentru privitori, care asistau la prepararea rețetelor tradiționale cu aceleași mijloace ca cele folosite cu mai mult de un secol în urmă. Bineînțeles, pe lângă imensa fotografie a fondatoarei hotelului și restaurantului, putea fi auzită și povestea vieții acesteia. Mândria pionieratului, factor identitar pozitiv, este o carte de vizită la care se apelează des, pentru a evidenția hărnicia și tenacitatea bretonă.

Surprinzător, timpurile actuale se întorc la oralitate: actualul mileniu este un mileniu al oralității, prin telefonie, radiodifuziune, televiziune, Internet. Narațiunile orale legitimează trecutul local, pe baza căruia se gestionează prezentul. Oralitatea exprimă reprezentările despre contextul sociocultural în care trăim, în care evoluăm.

„Ceea ce gândim determină ceea ce suntem și ceea ce creăm. Contextul, miturile și mediile naturale (environements) în care ne plasăm tind să ne determine credințele, atitudinile și propria concepție despre noi înșine"[5]. Cum ne povestim pe noi înșine, ce știm să spunem despre noi și despre ceilalți pot deveni factori promoționali turistici. „Se aude despre...", „se spune că..." devin informații mai interesante decât știrile sau reclamele oficiale, autorizate.

În situația în care forurile administrativ-culturale fac eforturi de atragere a „consumatorilor" de turism, nu doar ca simpli admiratori de frumuseți naturale (sălbăticia locurilor are un farmec aparte), ci și ca virtuali colportori de cultură bretonă imaterială, povestitul oral este o modalitate de comunicare cu valențe de

[5] Chandra Stephens și Saul Eisen, *Transforming Work „T.W."*, Alexandria, Virginia (SUA), 1984, p. 186.

https://biblioteca-digitala.ro

inducere mentală şi sufletească a atmosferei locale, cu ajutorul legendelor bretone, a poveştilor, a istoriilor orale.

Mai mult, programele educative de transmitere orală a poveştilor, a miturilor, care includ un sâmbure de adevăr, despre locuri, personalităţi, evenimente, presupun o strategie de identificare a „cheii" naraţiunii, pentru a putea interveni asupra componentei identitare „pozitive", accentuând influenţa acesteia prin asigurarea perenităţii; identitarul „negativ", ca stare de inferioritate, consecinţă a perceperii unei desincronizări cu lumea celorlalţi, poate fi demontat, dezmembrat „dismantled", prin cunoaştere, prin activarea faptelor pozitive de memorie locală identitară.

Valenţe aplicative ale cercetării fundamentale naratologice

Derularea de programe cultural-educative, care urmăresc organizarea orelor şi cluburilor de povestit, necesară educaţiei continue în societatea actuală, impune publicarea fondurilor folclorice narativ-orale (înregistrări audio sau transcrieri ale culegerilor de teren), pentru introducerea şi reintroducerea în circuitul oral a naraţiunilor tradiţionale sau contemporane.

Considerăm programul de educaţie prin narativitate orală întru şi pentru memorie locală ca pe o modalitate de comunicare a sinelui din spaţiul mic, către spaţiul mare şi reciproca, din spaţiul mare, către spaţiul mic: interferenţa localului regional cu arealul european şi al spaţiului european cu localul, prin forţa poveştilor, aşa cum reiese din aserţiunea editorului breton Jean-Paul Gisserot: „Depuis toujours, les hommes ont aimé inventer et raconter des histoires. Bien avant l'invention de l'écrit, l'imaginaire a nourri ce que l'on appelle les traditions orales de toutes sortes de récits, souvent merveilleux et libérés des contraintes de la réalité. C'est cette extraordinaire ouverture sur le rêve, où tout devient possible, voire permis, qui fait la force et l'intérêt de ce très riche patrimoine culturel de l'humanité constitué par les contes, dans tous les domaines, dans tous les pays, dans toutes les régions" (*Contes de la mer*: 1998, coperta IV).

BIBLIOGRAFIE

Cuceu, Ion, *Fenomenul povestitului. Încercare de sociologie şi antropologie asupra naraţiunilor populare*, Cluj, Editura Fundaţiei pentru Studii Europene, 1999.

Golopenţia, Sanda, *Intermemoria. Studii de pragmatică şi antropologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Mihăilă, Ecaterina, *Câteva observaţii asupra textului narativ*, în „Studii şi cercetări lingvistice", anul XXXI (1980, iulie – august).

Stephens, Chandra şi Saul, Eisen, *Transforming Work „T.W."*, Alexandria, Virginia (SUA) 1984.

* * * *Contes de la mer*. Sélectionnés par Sébastien Recouvrance, Édition Jean-Paul Gisserot, [1998].

https://biblioteca-digitala.ro

Actualizing the Story-Telling as a Traditional Patrimonial Value

(Abstract)

This study presents "the narration hours" organized within several French cultural-educational projects in the urban milieu, which represent a means to modernize the oral narration. Creating new narrating settings and situations has a formative, integrative target for different age categories. The narrative environments created for children develop the creativity, the oral way of expressing oneself, self-confidence as well as the opportunity for the little ones to acquire the traditional stories in an attractive way. The narrative milieus for adults and retirees bring the common past back to life, by means of memories, social biographies, oral narrations provoked by conversational histories. The editing of oral narrative funds (audio recordings or transcripts of field studies are extremely important materials for the cultural, regional and European education programs, of cultural identity forms based on communication, information exchange about from "the small space" to "the big Space" and vice versa from "the big Space" to "the small space".

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

COSTUMUL POPULAR ROMÂNESC ŞI MODA CONTEMPORANĂ

OLGA HORŞIA
Centrul de Creaţie „ROMARTIZANA", Bucureşti

La o succintă privire asupra relaţiei dintre modă şi diversele zone ale civilizaţiei umane, în mod obişnuit se poate spune: nimic mai schimbător şi trecător decât moda vestimentaţiei. Şi se pot aduce cele mai diverse exemple: apariţia în permanenţă a unor noi ţesături, stabilirea unor noi raportări coloristice, influenţa contactului cultural-artistic şi comercial cu alte popoare sau continente etc.; toate acestea şi încă multe altele influenţează şi afectează moda vestimentaţiei.

Puţini sunt cei ce mai gândesc însă că o dată stabilit croiul şi forma kimonoului japonez, acesta rămâne pentru secole vestimentaţia specifică a unui întreg popor, independent de sex, de ocupaţie şi de activităţi, de clase sociale etc.; puţini se mai gândesc că au trecut milenii şi sariul indian nu a ieşit din modă sau că o dată bine conturat în civilizaţiile precolumbiene, poncioul latino-american este mereu actual, mereu modern.

Un lucru bine cunoscut, cămaşa femeilor dace reprezentate pe metopele monumentului de la Adamclissi – cămaşa cu brezărău – este prezentă încă în numeroase sate în întreaga Moldovă de la izvoarele Nistrului până la gurile Dunării şi nu numai.

Fără îndoială, cultura şi rafinamentul curţii împărăteşti din Bizanţ şi-a răspândit o serie de modele ale vestimentaţiei, de la Veneţia până la Curtea de Argeş şi mai ales Suceava. Nu trebuie să ne nedumerească faptul că unele chilimgioaice din Oltenia au introdus între motivele ornamentale ale scoarţelor, doamne cu crinolină sau malacov şi umbreluţă, acestea fiind răspândite în întreaga Europă în vestimentaţia acelei epoci (sfârşitul sec. XIX – începutul sec. XX), nu trebuie să ne mire faptul că după al doilea război mondial pantalonii atât de practici şi rezistenţi ai minerilor şi văcarilor de dincolo de Ocean au cucerit lumea.

Făcând comerţ cu nordul Marmaţiei, oşencele şi maramureşencele au luat năframa viu colorată din caşmir, acelaşi fenomen fiind prezent şi în Bucovina în contact cu Polonia şi Ucraina. Moda se schimbă mereu şi mai ales în vestimentaţie. Cu toate acestea, o dată constituit, cu obârşii pierdute în negura vremurilor, costumul popular îşi păstrează forma, structura. După o asemenea privire rapidă asupra relaţiei dintre vestimentaţie şi modă, se cuvine să arătăm că, în arta populară românească, portul sau costumul tradiţional reprezintă unul dintre cele mai complexe domenii: ne aflăm în faţa unui ansamblu la alcătuirea căruia participă

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 327–332

https://biblioteca-digitala.ro

materii prime și tehnici diferite. În ultimă instanță ne aflăm în fața unei compoziții care comunică privitorului date exacte despre utilitatea și funcționalitatea sa, aceea de a acoperi și proteja corpul omenesc. În același timp, însă, costumul, adică această compoziție asamblată dintr-o serie de piese, vădește o bogată semnificație socială și estetică, vorbește privitorului și, deopotrivă, purtătorului, despre starea socială, vârstă, sex etc. Este un lucru bine știut de o lume întreagă, și încă de multă vreme, adică de la începutul secolului trecut, că arta populară românească posedă valori artistice deosebit de prețioase. Mărturiile și aprecierile unor savanți români precum Nicolae Iorga, Tudor Vianu sau George Oprescu, dar și ale unor specialiști din străinătate, între care se numără fără îndoială artiști moderni de prestigiu, precum cunoscutul pictor francez Henri Matisse, care a pictat în numeroase variante o tânără femeie purtând o ie românească pe care pictorul francez o primise în dar de la prietenul său, marele pictor Theodor Pallady (într-o recentă cercetare la Vălenii de Munte am fost încă o dată impresionată – urmărind documentele fotografice din epocă – de rolul important pe care l-a avut școala de misionare inițiată de Nicolae Iorga, pentru stimularea și prețuirea artei populare).

Întorcându-mă la valorile costumului popular și referindu-mă la cercetarea și studierea acestuia nu pot să nu amintesc de contribuțiile aduse în ultimele decenii de distinșii etnografi Paul Petrescu, Tancred Bănățeanu, de d-nele Elena Secoșan, Hedwiga Formagiu, Georgeta Stoica, Maria Bâtcă, prin cercetările, studiile și cărțile pe care le-au realizat.

Această cercetare a costumului conduce în cele din urmă, ca și alte cercetări similare din alte domenii ale artei populare – de la arhitectură, la ceramică și până la unelte și ustensile – la ideea originală și chiar simplă a ceea ce începând de la jumătatea secolului al XIX-lea se numește *design*. Desigur, utilizarea și lansarea acestui termen cu prilejul unei expoziții britanice din 1851 este strâns legată de realitățile producției industriale – de unde s-a încetățenit sintagma *industrial design*.

Este bine știut că scriitorii, poeții, filosofii și compozitorii romantismului au fost cei dintâi care în secolul al XIX-lea au descoperit valorile culturii populare (să ne gândim numai la Vasile Alecsandri și la culegerea sa de poezii populare, unde un loc de frunte îl ocupă celebra baladă *Miorița*). Ei au fost și cei dintâi care au folosit acest bogat tezaur în opera lor (să ne gândim iarăși, de exemplu, la Beethoven, Chopin, Liszt și Brahms). În secolul al XIX-lea au început să fie alcătuite și primele colecții de artă populară, care nu mai sunt considerate curiozități exotice sau forme de artă primitivă, ci adevărate valori ale culturii și civilizației omenești. În afară de muzică, adică în domeniul artelor decorative și diverselor obiecte utile și necesare omului, o primă influență a culturii populare se face observată la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea prin afirmarea și dezvoltarea stilurilor „Sécession" „Art nouveau", „Jugendstil" și „Liberty", iar la noi prin mișcarea „Arta nouă".

Influența se face simțită în diverse câmpuri ale creației, de la pictură, de exemplu, și până la vestimentație. Popoarele a căror artă populară s-a stins datorită

https://biblioteca-digitala.ro

dezvoltării şi expansiunii industriale, cum sunt cele din Europa de Vest, preiau în genere tezaurul adunat în muzee, iar artiştii, inclusiv creatorii de modă, sau mai ales ei, se inspiră din arta populară. Astfel sunt relansate în circuitul vieţii sociale fustele şi rochiile inspirate din tablourile lui Pieter Bruegel reprezentând petreceri ţărăneşti, saboţii din lemn şi, deopotrivă, bonetele albe de altădată ale olandezelor. La fel se întâmplă şi cu costumul popular din Tirolul Austriei sau cu cel bavarez. Deşi la acea epocă nu i se spunea *folk,* aceasta este prima manifestare a stilului *folk* în vestimentaţie. Tot atunci, la noi, de pildă, costumul popular din Sălişte, din Mărginimea Sibiului şi cel de Muscel, mai ales costumul femeiesc, ajung să fie considerate *costume naţionale.* Din acest moment şi până la folosirea creatoare, în sinteze noi, de către arhitecţi a unor date oferite de arhitectura populară, ca şi la dezvoltarea unei vestimentaţii pornind de la portul popular românesc, vor mai trece decenii. Au existat încercări nereuşite care s-au soldat cu eşecuri kitsch, cum a fost, de pildă, încercarea lui Brumărescu de a crea mobilier de inspiraţie populară. Astfel de încercări au fost sortite eşecului, dat fiind faptul că nu realizau decât o superficială interpretare a artei populare.

Istoriceşte vorbind, iniţial, europenii descoperă culturi şi civilizaţii extraeuropene, fiind atraşi de arta veche africană (să-l citäm doar pe marele Pablo Picasso), mirifica artă polineziană, indiană sau culturi de mult apuse, ca cele precolumbiene. Dar aceste culturi vechi sau populare au început a-i interesa şi pe creatorii contemporani din propriile lor ţări, ceea ce a dat un nou avânt creaţiei – de la redescoperirea de către japonezi a străvechilor lor lacuri şi ceramici şi până la creatorii de vestimentaţie, de modă, care, preocupaţi de tradiţiile vechilor costume nipone, ajung astăzi, prin revalorificare, pe primul plan al designerilor vestimentari.

În ţările în care fenomenul artei populare este încă viu este extinsă preocuparea pentru valorificarea acesteia deopotrivă şi în domeniul vestimentaţiei.

După al doilea război mondial, când artiştii şi creatorii de modă încep a se preocupa de stilurile de altădată, aşa-zise „retro" şi „romantice", începe o nouă vârstă a artei *folk.* După îndelungate decantări şi după numeroase experienţe, multe nereuşite, creatorii contemporani de modă, în general creatorii din ultimele decenii ale secolului trecut, au înţeles limpede că arta populară nu poate fi copiată.

Astfel, trebuie spus că lecţia artei populare este mult mai profundă, iar problematica valorificării ei mai complexă. Deoarece marii creatori de modă încep cu proiectarea şi producerea contexturilor textilelor, cu studiul croiurilor, abia în final apelează la ornamentare şi cromatică. De aceea, este obligatoriu pentru cel sau cei ce-şi propun să valorifice portul popular românesc studierea atentă a contexturilor, a croiurilor, a diferitelor tehnici de ţesut, de cusut, de brodat, de ornamentat ale acestuia în vederea realizării unor creaţii noi şi originale.

Moda, oricare ar fi factorii, obiectivi sau subiectivi, ce determină fluctuaţiile ei, înregistrează, în general, de-a lungul întregii sale evoluţii, un consens între practic şi estetic, conjugarea utilului cu frumosul constituind astfel unul dintre criteriile fundamentale care stabilesc, în principal, linia modei.

https://biblioteca-digitala.ro

De aici, caracterul complex – și, câteodată, chiar contradictoriu – al conceptului de *modă*. Unul dintre elementele de bază prin care se realizează linia modei este îmbrăcămintea, aceasta constituind, în același timp, cea mai convingătoare probă a relației, în domeniul dat, dintre practic și estetic. De la origine, îmbrăcămintea a avut funcția de a proteja corpul, dar, tot de atunci, și funcția nu mai puțin importantă de a-l împodobi.

Răspunzând acestui dublu scop, îmbrăcămintea își constituie profilul, bineînțeles în corelație cu seria întreagă de factori estetici și extraestetici: tradiție, climă, anotimp, ocupație, destinație în viața socială, factori care se reflectă cu precădere în mediul ambiant, în *stilul de viață* al societății.

În epoca modernă, dezvoltarea industriei și a tehnicii a simplificat mult procesul de producție în domeniul vestimentației. Iar pentru ca desăvârșirea tehnică să nu ducă la uniformizarea banală și în domeniul vestimentației, ca în multe ramuri de creație și producție în care s-a impus designul, *creatorul de forme*, în cazul nostru, și, în general vorbind, *creatorul liniei modei* a apelat și la creația populară ca inepuizabilă sursă de inspirație.

Costumul popular românesc reprezintă unul dintre cele mai importante genuri ale artei noastre populare, prin originalitate și autenticitate, prin eleganța liniei, armonia proporțiilor, rafinamentul paletei cromatice, varietatea formelor, prin simplitate și expresivitate, prin unitatea stilistică ce caracterizează ansamblul de piese al fiecărui tip constituit.

Cu asemenea calități, costumul nostru popular oferă creatorului de modă reale posibilități de fructificare a propriei sale fantezii și inventivități.

Datorită resurselor pe care costumul popular românesc le oferă, putem întrezări multiple modalități de valorificare, ce pot suscita atenția creatorilor de modă, nu numai din țară cât și din străinătate, având în vedere universalitatea a ceea ce se consideră, la un moment dat, adecvat, original, inedit, în această direcție.

Valorificarea tradițiilor costumului popular în vestimentația modernă comportă însă un proces mai complicat în care sunt implicați etnografi specializați în studiul costumului popular, artiști plastici, designeri, cupeuri, ce au în vedere concomitent *tendințele* modei pe o perioadă de timp dată (sezon sau an), cât și elementele componente ale costumului tradițional, variantele specifice zonale sau regionale. Prin relațiile stabilite ori prin stabilirea unor noi relații se concepe o combinație nouă în care mutațiile și interpretările converg spre asigurarea unui echilibru între elementele cu care se operează. Costumul popular oferă elemente de croi și linie, de contextură de compoziții decorative. Piesele de îmbrăcăminte modernă de inspirație populară sunt executate din materiale de factură rustică – pânză țărănească de bumbac, ușor creponată, de diverse grosimi, țesătură din in, cânepă, mătase naturală („borangic"). „aba" sau „dimie", stofe realizate din lână în diferite tehnici tradiționale, țesute manual în mai multe ițe sau cu alesături. Țesăturile, broderiile, decorarea pieselor se execută păstrând specificul zonelor tradiționale.

Fără îndoială că există în ansamblul portului piese care se adaptează de la sine și ca atare vestimentației moderne; cel mai elocvent exemplu îl reprezintă *ia* –

https://biblioteca-digitala.ro

piesă de costum popular cu o valoare decorativă deosebită, conferită de originalele broderii cu care este împodobită şi care, aşa cum se ştie, diferă de la o zonă la alta a României.

Ia a ajuns atât de preţuită, încă la celălalt capăt al lumii, în Japonia, cu ani în urmă crainicele televiziuni din Tokyo, au apărut seri la rând îmbrăcate cu ii româneşti.

De altfel, ia românească apare în ultimele decenii în toate marile reviste de modă din lume, ca: „Vogue", „Elle", „Votre Beauté", „Queen", „Jasmin", fiind prezentate de manechine celebre.

Acest curent a stimulat în ţara noastră dezvoltarea creaţiei vestimentare moderne, inspirată din portul popular românesc.

Astfel amintesc activitatea Centrului de Creaţie „ROMARTIZANA" din Bucureşti, specializat în domeniul vestimentaţiei moderne de factură artizanală ce valorifică tradiţiile artistice ale portului popular românesc, având o susţinută colaborare cu secţia de Modă a Universităţii de Artă.

Creaţia de modă românească inspirată din valorile costumului popular tradiţional realizată la „ROMARTIZANA" – Bucureşti este deosebit de apreciată în prezentările de modă atât din ţară, cât şi din străinătate organizate cu ocazia manifestărilor româneşti (expoziţii, târguri ş.a.) de peste hotare, cum sunt cele de la Paris (1973–1978) München (1980), Düsseldorf (1984), New York (1986) Bologna (1995), Koblentz (Germania, 1991).

Abordarea acestor probleme – care merită şi necesită să fie dezbătute în amănunt – ne permite să constatăm că utilizarea (şi valorificarea) costumului popular în îmbrăcămintea modernă are sorţi de izbândă. Dar de la început se cere subliniat principiul care trebuie să stea la baza întregului proces. Şi anume, abordarea problemelor de conţinut (structura, stilul, caracteristicile esenţiale) şi *valorificarea creatoare* a costumului popular, pentru ca, într-adevăr, preluarea şi valorificarea să se contureze ca un proces eficient, substanţial, şi creator, creator de nou şi original, în sensul îmbinării inéditului cu practicul şi esteticul.

Alături de existenţa încă în România a portului popular tradiţional în unele zone, prezenţa sa în forme autentice sau „copii" în costumul de scenă, credem că valorile estetice tradiţionale ale costumului popular românesc sunt preluate şi adaptate cerinţelor contemporane şi prin creaţia vestimentară modernă – mai ales în acest moment în care suntem preocupaţi de fenomenul globalizării şi al păstrării, în acelaşi timp, a identităţii.

The Romanian Traditional Costume and Contemporary Fashion

(Abstract)

The Romanian traditional costume represents one of the most important genres of our popular art, because of its originality and authenticity, the elegance of its line and the harmony of its

https://biblioteca-digitala.ro

proportions, the refinement of its chromatic scale, the variety of its forms, its simplicity and expressiveness, its stylistic unity. These features characterize all the pieces of each constituted type.

Having such qualities, the traditional costume offers the fashion designers real opportunities for using their own imagination and inventiveness. Of course, it is not the first time when the traditional costume has been revaluated in this direction. Attempts and successes in this domain were registered in the past both in our country and abroad. But the interest has never been so present and spread as nowadays. Thus, because of the resources offered by the Romanian traditional costume, we can think of multiple ways of revaluation it, ways which might arouse the fashion designer's interest, not only in Romanian but also abroad, because of the quasi-universal features of what is considered original and new in this domain, at a certain moment.

The revaluation of the traditional popular costume in the modern clothing is due to succeed. But, from the very beginning we should emphasize the principle which has to be the starting point of the entire process: the approach of the content matters (the cut, the style, the form, the essential characteristics) and the creative revaluation of the popular costume in order for this process to be an effective, substantial and creative one. To have as a result a new form which combines the esthetic side with the practical one.

https://biblioteca-digitala.ro

RESTRUCTURĂRI ŞI RESEMANTIZĂRI ÎN *IONA* DE MARIN SORESCU

MARIUS NICA
Universitatea de Petrol şi Gaze, Ploieşti

Deseori invocată în artele plastice sau în literatură, povestea biblică a lui Iona se identifică, de cele mai multe ori, cu scurtul episod al smereniei din pântecul monstrului acvatic. Însă, aşa cum era de aşteptat, orice re-valorizare a acestuia a adus (şi aduce) noi şi profitabile înţelesuri – în măsura în care conştiinţa receptorului nu rămâne închistată în tiparele cunoscute. Cazul dramei lui Marin Sorescu propune tocmai o astfel de desprindere de lumea profetului biblic şi o mai puternică apropiere de universul personajelor beckettiene, fără ca înţelesurile mistice ale povestirii să fie pierdute ori ignorate. Căci paradoxul – favorabil piesei lui Marin Sorescu – se află tocmai în această dinamică ideatică: fără a pierde ideea „omului singur, nemaipomenit de singur" (a se citi *omul în faţa lui Dumnezeu*), dramaturgul reuşeşte, cu posibilităţile expresionismului literar, să re-creeze drama mântuirii, a parcursului iniţiatic şi a izbăvirii în lumină. Şi unul şi celălalt, şi profetul şi personajul, scapă parcă de sub încorsetarea condiţiei umane comune, a limitărilor atât de ordin fizic, cât, mai ales, spiritual.

Şi totuşi, în piesa de teatru, pescarul Iona demonstrează şi el capacităţi profetice. Un profetism însă *întors*, un profetism al trecutului, al originii şi al culpabilităţii. Aceasta ni se pare a fi prima diferenţă majoră între personajul biblic şi cel al lui Marin Sorescu. Diferenţă care îl argumentează şi îl concretizează, de fapt, pe Iona, pescarul de faţă. Simbolic opusă celei presupuse de textul biblic, axa temporalităţii din piesa de teatru este cea care defineşte şi individualizează personajul. „Profetul prezice viitorul, e un vizionar al lucrurilor ascunse ochiului obişnuit"[1]. Trimis pentru mântuirea cetăţii Ninivei, biblicul Iona aţinteşte privirile spre viitor, spre evenimente ce urmează a se întâmpla. De fapt, aceasta este soarta ce defineşte un profet: prezentul transpus în viitor; acţiuni ale momentului prezent îşi au importanţă doar raportate la o valorizare a lor viitoare. Pe de altă parte, personajul lui Sorescu este un „vizionar" al trecutului: el caută perpetuu vina sau originea unui anumit eveniment: „Ia încearcă acum să-ţi prezici trecutul". El eşuează în viitor, alternativa întoarcerii spre un *ceva* de mult uitat identificându-se în final cu singura posibilitate de mântuire.

[1] Ion Ianoşi, *Alegerea lui Iona*, în vol. *Izvoare biblice*, Bucureşti, Editura Minerva, 1994, p. 166.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 333–337

https://biblioteca-digitala.ro

Simbolic, piesa propune, în incipitul ei, gestul de căutare a ecoului, gest ce determină, la nivel imaginativ, o percepție a unei desfășurări temporale pe axa viitorului. Aceasta, cu atât mai mult cu cât numele strigat se identifică ontologic cu persoana, iar ecoul pierdut – cu reverberațiile pe care aceasta le-ar presupune într-un moment viitor. Procesul de anamneză din finalul piesei argumentează pe deplin această inversare de direcție a gândului și a căutării: „nereușind viitorul", personajul piesei de teatru își întoarce privirile spre *înapoi*, spre ceea ce îi definește ființa și existența – *numele* (semnificațiile și importanța acestuia se vor explica de la sine în finalul studiului). De remarcat, deocamdată, faptul că dramaturgul român își lasă personajul să prorocească traseul invers spre o origine a existenței sale și, bineînțeles, o origine a eșecului.

A ieși și *a ajunge* sunt cele două posibile constante interpretative pe care le propune piesa lui Marin Sorescu. La un anumit nivel, ele subscriu și povestea biblică, dar așezate într-o relativă simplitate: profetul Iona *ajunge* la destinație eșuând în dorința sa de *a ieși* de sub Cuvânt. „Răzvrătirea" lui împotriva ordinii dumnezeiești face parte din drum; pentru el importantă este ținta, finalitatea de dinainte știută. Altfel apar însă lucrurile în piesa de teatru: pentru pescarul Iona drumul își conține ținta. *El ajunge pentru a ieși*. Nu ne îndoim de necesitatea drumului, atât pentru profet, cât și pentru pescar, doar că în cel de-al doilea caz, drumul este el însuși o ieșire. Cu alte cuvinte, pescarul Iona nu își află limitele ființiale, ci se preamărește în nelimitare, prin însăși mântuirea ce și-o asumă. „[...] Iona e autenticul Iisus – afirmă Ion Ianoși –, deoarece este omul care «își face vânt în Dumnezeire, ca leul la circ, în aureola lui de foc"[2]. Pentru biblicul Iona, lucrurile sunt așa cum *trebuie să fie* – și, de aici, limitarea. El nu poate ieși din Dumnezeire. Pentru pescar însă, evenimentele sunt o provocare pe care reușește să și-o asume și, astfel, măsura libertății sale depășește modelul biblic, conferind piesei de teatru originalitate și bogăție ideatică.

Gestul final al pescarului pare a fi un răspuns afirmativ dat unui personaj din teatrul lui Eugen Ionescu, care se întreba la un moment dat dacă nu cumva singura cale de ieșire, o dată prins într-un cerc vicios, nu ar fi să te închizi definitiv în el. Și astfel, paradigma labirintului deschide noi interpretări care, dacă nu depășesc, cel puțin completează intuițiile mistice propuse de *Cartea lui Iona*. Parcurgerea (voită sau accidentală) a unui traseu labirintic (traseu inițiatic prin excelență) se identifică cu o „terapie" spirituală, în care „spre a te vindeca de acțiunea timpului trebuie să te «întorci înapoi» și să dai de «începutul Lumii»"[3]. Această nouă dimensiune a temporalității – diferită, după cum am afirmat, de cea a povestirii biblice – este conștientizată de Iona din momentul în care este prins în burta chitului, deci a pășit în labirint:

„– Mi se pare mie sau e târziu?

[2] Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 199.
[3] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1978, p. 132.

https://biblioteca-digitala.ro

– Cum a trecut timpul!

– Începe să fie târziu în mine."

Este momentul în care Iona se apleacă *în* el, începe să se conştientizeze pe sine într-o teribilă încleştare cu memoria şi, implicit, cu impetuozitatea Timpului.

Şi totuşi, „motivul Iona" este motivul închiderii, al claustrării şi al lipsei de perspectivă. În drama lui Sorescu, burţile de peşte (la un moment dat ajungând de mărimi cosmice, absolute) implică ideea închiderii progresive, amplificată de lipsa ecoului, a oricărei modalităţi de contact cu un posibil exterior. Sugestia pe care o oferă episodul întâlnirii cu cei doi pescari, a totalei imposibilităţi de comunicare, a fost deseori invocată şi, de aceea, nu vom insista asupra ei. Ceea ce trebuie accentuat este faptul că imaginea închiderii propune o relaţie de compensare: orice reducţie spaţială echivalează cu o deschidere spirituală şi invers, totul desfăşurându-se în scopul unei cât mai mari concentrări valorice. Iar acest lucru este perfect valabil atât în cazul textului biblic, cât şi în cel al dramei lui Sorescu. Privind detaşaţi povestea profetului Iona, ne putem întreba: de ce a fost nevoie de episodul înghiţirii sale de către monstrul marin şi de ce rugăciunile nu ar fi putut fi ridicate către Cer de pe puntea bărcii în care se afla? Este faptul închiderii, al *însingurării*, cel care determină întoarcerea spre Sine şi, invariabil, spre Divinitate. Personajul biblic, asumându-şi pe deplin *schimbarea de perspectivă* (*metànoia*), conştientizând astfel imposibilitatea ieşirii, „îndeplineşte" cerinţa absolută a ortodoxismului, şi anume *lepădarea de sine*.

În piesa lui Marin Sorescu, evenimentele capătă o altă gradaţie tensională şi, bineînţeles, o altă relevanţă simbolică. Astfel, pe măsură ce burţile peştilor se „multiplică", aplecarea *în* Sine a lui Iona cunoaşte şi ea un parcurs progresiv. Dacă în actul al II-lea (reprezentând *prima* burtă de peşte), amintirile sunt doar cele legate de pescuit, în cel de-al treilea (când Iona realizează progresia închiderii în interiorul celui de-al *doilea* peşte) memoria soţiei şi a mamei revine cu o considerabilă forţă de sugestie. Iar în final, când închiderea este ridicată la grad absolut, atât prin simbolul numeric al celui de-al *treilea* peşte, cât şi prin dimensiunile cosmice ale acestuia, piesa oferă acel extraordinar pasaj al *aducerii aminte*:

„– (*Cu mâna streaşină la ochi.*) Cum se numeau bătrânii aceia buni care tot veneau pe la noi când eram mic? Dar ceilalţi doi, bărbatul încruntat şi femeia cea harnică, pe care îi vedeam des prin casa noastră şi care la început parcă nu erau aşa bătrâni? Cum se numea clădirea aceea în care am învăţat eu? Cum se numeau lucrurile pe care le-am învăţat? Ce nume purta povestea aia cu patru picioare pe care mâncam şi beam şi pe care am şi jucat de câteva ori? În fiecare zi vedeam pe cer ceva rotund, semăna cu o roată roşie, şi tot se rostogolea numai într-o singură parte, cum se numea? Cum se numea drăcia aceea frumoasă şi minunată şi nenorocită şi caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu? (*Pauză.*)

– (*Iluminat deodată.*) Iona.

– (*Strigând.*) Ionaaa!

https://biblioteca-digitala.ro

– Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona. (*Pauză.*)"

Acesta este absolutul întoarcerii lui Iona. „Orbit" de cea din urmă burtă de peşte, un imens orizont claustrant, pescarul îşi caută refugiul în cel mai adânc nivel al fiinţei sale, în primordiul său ontologic. Cu siguranţă, Iona cel din actul al IV-lea nu mai este acelaşi cu personajul din primul act. „Fiecare evadare din balenă reprezintă un joc al «naşterii», pregătitor pentru «naşterea» ultimă"[4]. Iona este acum la finalul drumului; el *a ajuns*. Urmează *ieşirea*: *lepădarea de sine*. Să nu înţelegem greşit: nu este vorba (nici în cazul profetului şi nici al pescarului) de o dezindividualizare sau de o anulare a propriei fiinţe. Gestul final al personajului lui Marin Sorescu este făcut pentru şi întru Sine. El aruncă neîndoios în dinamica interpretării ideea *sacrificiului* ca model arhetipal care „cuprinde în sine totul: profanul şi sfinţenia, sacralizarea şi desacralizarea, crima şi jertfa"[5]. Caz particular al teoriei sacrificiale, creştinismul propune – după cum observa C.G. Jung – sacrificiul ca simbol al procesului de individuaţie; cu alte cuvinte, eul conştient se sacrifică sub semnul totalităţii Sinelui[6]. Astfel, sacrificiul creştin oferă un model ritualic în care cel ce sacrifică este, deopotrivă, *sacrificator* şi *sacrificat*. Şi, în acest sens, ideea *lepădării de sine* poate primi numele de *sacrificiu de sine*.

Profetul biblic are „atuul" comunicării cu Dumnezeu prin rugăciune; şi astfel perspectiva salvării este argumentată. Sistemul sacrificial prezintă o condiţie ontologică de mijlocire, de comunicare între doi poli, între două entităţi. Iar în cazul profetului Iona, rugăciunea – care transpune la nivelul *lògos*-ului ideea sacrificiului de sine – vesteşte parcă şi, în acelaşi timp afirmă noua condiţie a sacrificantului: *metànoia* fiind săvârşită, profetul redevine mesagerul Cuvântului divin, suferind *consacrarea* prin însăşi actul simbolic al ieşirii din interiorul uriaşului peşte. Şi astfel, întrebarea *cui i se aduce sacrificiul*, *cui i se comunică sacrificantul* îşi află răspuns în Fiinţa Divină ca finalitate absolută pentru parcursul profetului.

Pe de altă parte, urmărind drama lui Sorescu, ne întrebăm dacă pescarul Iona este într-adevăr singur. Ni se propune oare imaginea individului pierdut în limitele unui univers claustrant şi astfel aflat în imposibilitatea oricărei comunicări? Credem că nu. Căci, eternul dialog al piesei de teatru nu poate fi altfel interpretat şi acceptat decât ca o adresare către un *altcineva*, nu din afară (precum în cazul profetului), ci din însăşi fiinţa pescarului. Şi, de aceea, putem afirma, fără frica de a greşi, că pescarul Iona are *vocaţia dublului*. Întreg parcursul labirintic se dovedeşte a fi astfel eternă căutare a celuilalt, a Sinelui. Urmărind distincţia dintre eul conştient / Sinele inconştient, Nicu Gavriluţă afirmă că „dincolo de eul ce se sacrifică dăruindu-se se află Sinele. Întâlnirea cu lumea mundană şi cu eul propriu este rară, episodică. Ea apare sub forma unei *întâmplări destinale* (Ştefan Afloroaei), sub mandatul căreia Sinele inconştient îşi face intrarea în lumea Eului conştient. Sinele este părintele sacrificator, Eul este

[4] Marian Popescu, *Chei pentru labirint*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986, p. 57.

[5] Nicu Gavriluţă, *Mentalităţi şi rituri magico-religioase. Studii şi eseuri de sociologie a sacrului*, Iaşi, Editura Polirom, 1998, p. 149.

[6] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

fiul sacrificat"[7]. La o lectură atentă a piesei, se poate observa că pescarul Iona are tot timpul intuiția dublului, dar nu și conștiința acestuia:

„– Dacă sunt geamăn?

– Cu cine?

– E aci, numai că nu-l văd."

Pasajul scrisorii, al scrisorii pe care pescarul Iona o scrie și tot el o găsește și o citește ca fiind a *altcuiva*, accentuează sentimentul de neliniște și de lipsă a conștiinței de Sine. Anamneza din finalul piesei rezolvă însă întâlnirea: *iluminarea* (direcție regizorală a însuși autorului dramei) urmează aflării numelui, a întregului ființial al pescarului:

„– Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona."

Dacă la începutul piesei pescarul își alungă dublul („–Să nu te mai prind pe aici. Nu te mai ține după mine, Iona!") și a cărui imagine o bănuim a fi concretizată de chiar reflexia personajului în apa mării, în finalul ultimului act el devine conștient de prezența *celuilalt*. Mai mult decât atât, Iona observă traseul cu valențe inițiatice la capătul căruia tocmai a ajuns: un labirint „întors" ce obligă la o deschidere în ordine spirituală a individului.

„[...] E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data asta, te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu noroc? E greu să fii singur."

În studiul său asupra teatrului lui Marin Sorescu (*Chei pentru labirint*), Marian Popescu afirmă la un moment dat că „lipsa unei călăuze în labirint determină această călătorie să devină o rătăcire"[8]. Nimic însă mai puțin adevărat. După cum am arătat, există o gradație, o progresie ce va culmina cu ieșirea *în* Centru din final. Căutarea „limanului" de către pescarul Iona, a înseși Ființei sale, nu este o căutare haotică – ea este tot timpul condusă în făgașul *necesar* ei de chiar „răspunsurile" date de Sinele inconștient. Progresia nu este, în nici un caz, o imagine a rătăcirii, așa cum s-ar putea înțelege din afirmația lui Marian Popescu. Traseu labirintic, burțile succesive de pește *trebuie* să existe, traversarea lor echivalând cu aprofundarea conștientizării de Sine. La limită, apropiind drama lui Sorescu de povestea biblică a lui Iona, am putea afirma că dialogul pescarului este o „rugăciune", formă ultimă și absolută a comunicării. Greșind drumul lui Dumnezeu, profetul Iona se roagă acestuia pentru a fi mântuit. Greșind drumul existenței sale, pescarul Iona se invocă pe Sine, pe acel Sine demult uitat, dar care, el singur, știe cum se poate ieși în final la lumină.

Restructures and Meanings in Marin Sorescu's "Iona"

(Abstract)

The author approaches the changes in meaning and in structure of the elements with folkloric inspiration, in the play *Iona*, by Marin Sorescu.

[7] *Ibidem*, p. 163.

[8] Marian Popescu, *op. cit.*, p. 151.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

DYNAMIQUES SOCIOCULTURELLES ET LINGUISTIQUES DE LA COMMUNAUTÉ DES ROUMAINS DE HONGRIE

RODICA RALIADE

Le contexte de l'étude

À l'occasion des échanges interacadémiques roumain-magyares, nous avons effectué, entre 23 novembre et 9 décembre 2000, une prospection de terrain, continuée après, du 29 octobre au 6 novembre 2001, par une collection de faits folkloriques spécifiques pour la communauté roumaine de Hongrie. La première étude de terrain nous a permis de prendre contact avec les représentants roumains et hongrois de la communauté et d'observer quelques aspects socioculturels et linguistiques. Dans les deux situations, nous nous sommes proposé la décodification du culturel par l'acte de raconter, « acte polyfonctionnel, à fonctions dominantes ou manifestes, à côté d'autres, sous-jacentes ou latentes » [2 : p. 97].

Le contexte d'émission et de réception des langages de communication détient des marques identitaires – culturelles du groupe ou des communautés appartenant aux actants impliqués dans l'acte de communication. Le phénomène de narrer – texte et contexte – met en évidence le comportement linguistique des raconteurs, et/ou des récepteurs et aussi l'attitude face à l'identité roumaine. Conformément aux informations fournies par l'Union Culturelle des Roumains de Hongrie, il existe dans l'État voisin 21 localités à population roumaine, représentant plus de 25.000 habitants.

Les statistiques officielles fixent le nombre de celles-ci seulement à 10.740 personnes [3 : p. 5]. Le dernier recensement a eu lieu en 2001. Les résultats seront publiés en 2002. Notre recherche scientifique a eu comme groupe cible les Roumains nés sur le territoire de l'État hongrois, sans nous préoccuper de la «main d'œuvre», saisonniers venues de Roumanie, dans la dernière décennie.

Variables sociologiques et méthodes

Les trois départements habités par des ethniques roumains se trouvent au sud-est de la Hongrie, dans la zone frontalière: le département de Csongrad (ayant la capitale à Seghedin), le département de Bichis (ayant la capitale à Bekescsaba) et le département de Haidu – Bihor (ayant la capitale à Debrecin). Les villages à

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 339–346

https://biblioteca-digitala.ro

population roumaine sont des localités de plaines, sans qu'il y existe une zone compacte des Roumains de l'espace magyar. Aux habitants d'ethnie roumaine de ces départements s'ajoute aussi une petite communauté roumaine de la capitale de la Hongrie. Dans le cadre de nos recherches nous avons contacté les Roumains de Budapest, Giula / Gyula et Micherechi / Méhérek. Comme toute communauté, celle des Roumains de Hongrie se différencie par des variables sociologiques, comme par exemple la zone d'habitation (capitale – province, village – ville, position sociale – leaders / nonleaders, la catégorie et le niveau professionnel, l'âge etc.).

Venue de l'extérieur, j'ai essayé de m'approcher des membres de la communauté pour prélever des données par l'observation participative, ultérieurement, par des histoires conventionnelles, un questionnaire, des interviews spontanées, ainsi que des conversations nonformelles contenant des questions, telles que:

Où et de qui avez-vous appris le roumain?
Quelle langue parlez-vous en famille?
Comment est-ce que vous vous entendez avec les voisins?
Quand racontez-vous une histoire de votre vie?
Quelles sont les émissions de radio ou TV, en roumain, que vous écoutez ou regardez?
Est-ce que vous avez un vidéo, un ordinnateur connecté à l'INTERNET?
Avec qui est-ce que vous entretenez correspondence par l'INTERNET et en quelle langue?

Les objectifs de ce questionnaire ont été: le comportement linguistique des personnes déclarées comme utilisateurs de la langue roumaine, l'identification des moments de communication en roumain dans la communauté interethnique.

Groupes cibles

La plupart des sujets questionnés font partie de la catégorie des intellectuels, cadres didactiques actifs ou à la retraite (16), élèves (5) et paysans (3).

Les interlocuteurs répondent en roumain au chercheur (qui les a déjà attentionné qu'il ne connait pas la langue magyare), après quoi la conversation entre eux est continué en mode bilingue (roumain-magyar) et plus fréquemment monolingue (magyar).

Différents contextes

Conformément au chercheur linguistique Anna Borbély, dans le contexte officiel, les discours sont prononcés par les représentants de la communauté en SHR (*Standard Hungarian Romanian*), c'est-à-dire «l'aspect cultivé de la langue

https://biblioteca-digitala.ro

roumaine locale», employé nottamment par les intellectuels, une variante apprise, qui n'est pas employée couramment dans l'expression orale, aspect catalogué comme «langage formel», à la différence de celui «informel», du quotidien, qui est celui du LR (*Local Romanian*), le dialecte de la zone de Criş [1: p. 311–312], à la différence de Micherechi, où l'on parle le dialecte de Criş (*crişean*) de Roumanie; dans les autres localités, les Roumains de Hongrie utilisent le dialecte roumain de la zone d'Arad (ville à la frontière roumaine-hongroise), les deux aspects linguistiques étant marqués à la suite par les contacts avec la langue magyare. Le comportement linguistique des participants est différent en ce qui concerne le niveau linguistique du roumain et explicable aussi par le niveau professionnel et les catégories d'âge. Les gens appartenant au deuxième et au troisième niveau d'âge sont plus ouverts à soutenir une conversation en roumain que les jeunes.

J'ai observé la communauté et son comportement linguistique dans le cadre anniversaire laïque et religieux, ainsi que dans le contexte du quotidien. Les moments officiels – anniversaires de 2000 ont été les occasions de connaître personnellement les leaders de la communauté, à l'occasion de l'organisation du Jour des Portes Ouvertes à l'Ambassade de Roumanie à Budapest (1 Décembre, La Fête Nationale), l'anniversaire du centennaire de l'inauguration de la Chapelle Orthodoxe Roumaine de Budapest, emplacée dans la Cour Gojdu, ainsi qu'à l'occasion du Jour des Minorités du département de Bichis, fêté au lycée «Nicolae Bălcescu» de Gyula (Giula)[1].

En novembre 2001, j'ai pu observer aussi le Micherechi anniversaire, fêté à l'occasion du Jour des Retraités, moment où l'on organise, selon les dires des habitants, le «mmiazăză», un spectacle suivi par un repas festif, auquel sont invités les retraités du village. De l'organisation de cet événement s'occupe la mairie locale. Dans cette période de l'année, le moment a eu une connotation particulière: le jour même où l'on a sanctifié le premier Centre Orthodoxe Culturel Roumain sur le territoire de la Hongrie, la date de 4 novembre, lorsqu'on anniversait le saint qui patronnait l'église (le «hram» orthodoxe des Saints Archanges Michel et Grégoire).

Personnellement nous considérons que par des actions culturelles créatives tout aussi que par de diverses fêtes et commémorations, organisées par l'État roumain pour la communauté des Roumains de Hongrie ou par des structures de la communauté locale, ce qu'on réussit à réaliser est à la fois une meilleure autoconnaissance, ainsi qu'une occasion de découvrir le substrat identitaire ethnique, comme facteur de solidarité communautaire. La reconstruction de la personnalité ethnique des Roumains de Hongrie, dans le contexte festif, ne se fait pas seulement sur des fondements linguistiques, mais plutôt par la mémoire collective du groupe. Pour ceux de deuxième et troisième âge (qui sont majoritaires dans le contexte festif observé par le chercheur) il existe un monde commun du souvenir de l'enfance, de l'école, de l'armée, de la vie personnelle etc. La liant d'un tel groupe est la mémoire individuelle qui se retrouve

[1] Gyula – la dénomination oficielle; Giula – la dénomination de la ville en langue roumaine des habitans de l'endroit.

https://biblioteca-digitala.ro

dans la mémoire collective et vice versa, du souvenir collectif déchiffré au niveau de l'individu. Le support linguistique de transmission de la mémoire est bilingue (roumain-magyar) ou monolingue (magyar-magyar).

Le langage étant l'aspect le plus relevant de l'identité culturelle, nous nous rapportons autant au langage verbal qu'à celui non-verbal. L'oralité fait appel à des langages divers, à des facteurs de communication à fonction de lecture identitaire. Nous considérons que l'étude des répercussions de la disparition graduelle des supports de la mémoire colective, sur l'avenir identitaire de la communauté des Roumains de Hongrie est une «provocation fertile» pour la recherche ethnologique.

Dans la monographie *Micherechi – Pages historiques et culturelles,* le chercheur Elena Csabai, dans l'étude *La communauté des Roumains de Micherechi*, affirme d'une manière tranchante que dans «les communes de la Hongrie d'aujourd'hui, la grande majorité de la population roumaine, après 1920, a été assimilée» [3 : p. 22].

Dans la situation où les vieux disparaissaient et les grands raconteurs en roumain ont pris avec eux, outre-tombe, la tradition de l'oralité narrative dans la langue maternelle, les institutions roumaines du pays voisin essayent de sauver la langue des ancêtres, le plus important élément de l'identité culturelle, comme facteur de transmission des traditions, de la personnalité culturelle de la communauté. Le fait anniversaire initié par les élites a son rôle distinct, mais la préservation de la langue maternelle et la redécouverte de l'identitaire ethnique, l'église, l'école, mass-media roumains, tout comme les dynamismes socioéconomiques de la zone, par interférence avec celles de la Roumanie, deviennent des facteurs à resultats concrets dans la remise en vigueur de la langue maternelle.

Le comportement linguistique dans le contexte officiel intersecté avec celui particulier a été observé dans le cadre institutionnalisé de l'église, de l'école, de la Maison des retraités.

L'Église (Micherechi)

En 2001, nous sommes revenus à Gyula (Giula) et Méhérek (Micherechi), pendant la période de certaines fêtes religieuses, la Toussaint et le Samedi des morts (1–4 novembre) moment où, officiellement, les citoyens de Hongrie bénéficient de jours libres. À Micherechi, le village habité par des ethniques roumains, où la langue roumaine a été le mieux préservée, nous avons eu l'occasion de participer à la fête religieuse et aussi au festival (laïque) qui a suivi.

Situé à 3 km de la frontière magyaro-roumaine, dans le département de Bichis, le village Micherechi, conformément à un recensement de 1980, comptait à cette date 2446 habitants, dont 2216 d'ethnie roumaine [3 : p. 19]. La même source d'information nous offre des dates liées à la structure confessionnelle de la communauté: 535 familles orthodoxes (approx. 2000 personnes), 300 personnes

https://biblioteca-digitala.ro

baptistes, 150 adeptes de l'Église Pentecôtiste et 130 orthodoxes devenus membres de l'Armée de Dieu.

L'église roumaine de cette région a réussi d'imprimer une attitude positive à l'égard de la langue maternelle, par son effort de refaire les communautés confessionnelles des ethniques roumains.

En novembre 2001, le contexte favorable a permis l'ouverture et la consécration a Micherechi du premier Centre Culturel Orthodoxe Roumain de Hongrie avec l'appui financier de l'État roumain. Le prêtre de la paroisse, Ioan Bun, a réussi de le doter de cassettes audio, vidéo et de livres en roumain. Outre ce centre culturel, une école orthodoxe roumaine de dimanche a été réactivée. L'école de dimanche de Micherechi est fréquentée par 20 enfants qui renforcent leurs connaissances de langue roumaine par le texte biblique et laïque. Le comportement linguistique du prêtre orthodoxe de Micherechi est efficace: le prêtre connait et souvent il explique les mots de la langue roumaine standard par leurs équivalents du dialecte, ainsi que pendant les messes il rend les croyants familiers avec la forme officielle de la langue roumaine.

C'est toujours le prêtre orthodoxe qui a révigoré la coutume de chanter des noëls; le prêtre accompagne les enfants dans le village, en chantant des noëls, vieille tradition, transmise avec le support linguistique maternel.

Sans transmettre des traditions, les baptistes et les pentecôtistes de Micherechi chantent et lisent des vers bibliques, aidant le renouvellement du dialecte local et la compréhension de l'aspect officiel de la langue roumaine. Le pasteur baptiste bénéficie d'une considération particulière de la part des villageois, pour avoir réussi d'attirer à l'église également les jeunes, en leur imposant une attitude positive à l'égard de la langue maternelle.

«Le jour des retraités», moment suivi par un spectacle préparé par les plus doués jeunes du village, a été une occasion de manifestation bilingue de la part des habitants locaux, personnes officielles ou de simples invités, à l'exception des représentants de l'église orthodoxe qui se sont adressés aux participants seulement en roumain.

L'École (Gyula)

À l'occasion des prospections faites à Gyula (Giula), nous avons réussi de parler à quelques élèves et professeurs du Lycée «Nicolae Bălcescu» de cette localité, où la langue roumaine est étudiée comme langue étrangère, fait qui ressemble à celui rencontré à l'école générale de Micherechi.

Les programmes scolaires, les manuels, l'introduction d'un nouvel objet d'étude – *Connaissances de culture et civilisation roumaines* – ainsi qu'un camp de vacances, ayant comme fondement les mêmes objectifs thématiques, mettent en évidence l'intérêt des cadres didactiques qui enseignent la langue roumaine, pour la diversification et l'enrichissement curriculaire.

https://biblioteca-digitala.ro

À la différence de Gyula, pendant les recherches de 2001, à Micherechi, nous n'avons pas questionné des élèves ou cadres didactiques, mais, en échange, nous avons réussi de découvrir des élèves de Micherechi qui participaient à la colonie de vacances organisée par le lycée de Gyula. Les élèves qui avaient gagneé, au concours de raconter des contes en roumain, ont eu le droit de participer gratuitement au camp de vacances de Gyula (Giula, le 29 octobre et le 2 novembre 2001).

Les activités de cette colonie de vacances se proposaient la présentation de quelques pratiques coutumières par l'ethnographe Emilia Martin, muséographe au Musée ethnologique de Gyula (Giula), une visite au même musée, des classes de travail manuel, des leçons de danse (danses populaires), ainsi que des activités qui consistaient à l'art de raconter dans la langue maternelle. Nous y avons participé aux activités qui consistaient à raconter en roumain, pour saisir les modalités de manifestation de la narrativité. Nous avons ainsi écouté deux historiettes, une incantation pour la guérison des douleurs d'estomac et une recette culinaire, racontées par deux élèves de Micherechi. Le répertoire d'une des fillettes était appris d'un recueil appartenant au fameux narrateur local Teodor Şimonca, editée par le folkloriste Al. Hoţopan. En échange, la collègue de cette fille (les filles étant toutes les deux en sixième, ayant l'âge de 12 ans) a raconté une facétie appris de l'un de ses grand-parents. La transmission, par voie orale, des courtes narrations a marqué la modalité de rédiger l'historiette: le dialecte local était parsemé, au moment des différentes étapes de l'action, avec des expressions en magyare pour infuser plus de couleur à l'histoire. L'utilisation du bilinguisme a valeur stilistique, on l'a remarqué aussi aux narrateurs plus âgés; dans l'intention d'être le plus précis ou le plus vraissemblable possible, mais également pour ne pas perdre la pointe, dans les situations où aux histoires racontées avaient participé des personnes d'ethnie magyare, le narrateur essaye de présenter telles-quelles les formules de la langue des personnages, telles qu'elles avaient été prononcées.

Pour les personnes de deuxième et troisième âge, le genre narratif prédominant est le souvenir. En ce sens, nous avons consideré intéressante l'initiative des organisateurs d'inviter aussi deux professeurs, personnes déjà à la retraite, qui ont raconté devant les élèves des souvenirs concernant les années de l'école.

Tout comme on avait raconté l'historiette par l'une des élèves, l'histoire en roumain a été parsemée incidemment avec de courtes expressions magyares. Après avoir fini ces activités, les discussions entre les professeurs et les élèves ont continué en magyar, parce qu'en particulier, autant les élèves que les professeurs, ils parlent la langue officielle d'État. Cette option est liée au degré de maitrise de la langue roumaine, déterminée aussi par la stratégie de l'école dans la formation des collectifs d'élèves. L'école de Gyula (Giula) accepte, sans tester en préalable les connaissances de langue roumaine, des élèves qui ne connaissent pas du tout le roumain. Nous apprenons de l'un des sujets (E.I., 31 ans) que d'autres unités scolaires des minorités de Hongrie sont beaucoup plus restrictives: à l'école maternelle serbe, les petits sont admis seulement à condition qu'ils parlent la langue serbe en famille.

https://biblioteca-digitala.ro

On va s'arrêter sur un cas d'étude bénévole du roumain, par narration roumaine. M-me le professeur L.C.P., retraitée, nous avoue qu'elle enseigne la langue roumaine à une fillette qui habite dans le voisinnage, l'élève étant d'ethnie magyare. «Les voisins d'ici, de Giula, ne savent pas s'exprimer en roumain, mais il le comprennent», selon les affirmations de L.C.P.

Nous n'avons pas eu l'occasion d'écouter raconter la fillette, donc nous n'avons pas pu nous rendre compte si elle n'était pas tombée dans le piège d'apprendre le texte par cœur. Nous ne pouvons que nous contenter avec ce qu'avait affirmé L.C.P., qui avait même inscrit son élève à un concours de narration en roumain. Le cas présenté pourrait tenir à l'activisation d'un fond passif de connaissances linguistiques, par narration orale.

D'ailleurs, c'est un exemple d'intérêt pour la langue roumaine, vue comme une possibilité d'extention des opportunités professionnelles visant l'avenir de l'enfant.

Les discussions déroulées avec les collègues qui avaient fait des recherches dans la zone des années bien avant (1969, 1992, 1997) ainsi que nos propres observations, nous déterminent à affirmer qu'on remarque graduellement une certaine augmentation du prestige de la langue roumaine. La bien-être actuel des Roumains de Hongrie a déterminé un changement d'attitude, nottamment à l'égard des cultivateurs de légumes de Micherechi.

Le village, surnommé par les Magyares «le petit Bucarest», est considéré avec respect autant en Hongrie qu'en Roumanie. Par leur travail, les habitants ont fait de belles maisons, la majorité des familles ont des voitures, les jeunes ont des ordinnateurs connectés à l'INTERNET.

La communication avec la Roumanie: étant considerée au long de bonnes années comme inutile, sans aucun avenir, l'apprentissage de la langue roumaine commence à être perçu d'une manière pragmatique, comme possibilité supplémentaire de faire du commerce, des affaires, de trouver un meilleur emploi.

M. (37 ans), chauffeur de taxi, achète du combustible de Roumanie. La famille D. (le mari 33 ans, la femme 27 ans) ont un petit magasin à Gyula (Giula). Une partie de la marchandise ils l'achètent de Roumanie. La sœur cadette de E.I. (31 ans) de Micherechi, se gênait, quelques années avant, de parler roumain dans les ruelles du village. Il y a trois ans qu'elle travaille dans une firme dont le patron est venu de la ville de Cluj. Le patron ne connait pas du tout la langue magyare, raison pour laquelle la jeune femme a dû perfectionner ses connaissances de langue maternelle et elle n'évite plus de parler roumain publiquement. La retraitée M.A. (67 ans) est très fière du fait que son fils travaille à la douane, où il a un bon salaire. Le sujet avoue que l'obtention de cet emploi a été liée à la maitrise de la langue roumaine.

Ces cas disparates sans rélévance sociologique, acquièrent une signification sous l'aspect de l'amélioration du comportement linguistique, influencé par les dynamismes économiques du moment. C'est de cette manière que l'on explique le rôle déterminé par la circulation des informations, à côté de la média, la main d'œuvre arrivée de Roumanie. Les jeunes habitants ont découvert, à l'aide des

https://biblioteca-digitala.ro

travailleurs roumains, les formations de musique moderne «3Sud-Est», «Minodora», «L.A.», et d'autres, dont ils ont pris l'habitude de fredonner tout le temps la musique. On assiste au phénomène en quelque sorte surprennant où les jeunes exercent la langue maternelle par l'intermédiaire de la musique *dance*, mais surtout ayant comme support la musique des très contestées «manele» (chansons des zones suburbaines).

Les personnes de deuxième et troisième âge de Micherechi rendent plus riche et plus moderne leur dialecte local par des synonymes prises de la langue roumaine standard et qu'ils apprennent des travailleurs roumains saisonniers.

Ainsi, E.C. (53 ans, paysanne) affirme qu'elle a commencé de dire *brouette* à la place de «tărăboanţă» (mot dialectal) et *choux-fleur*, à la place de «carfiol» (mot dialectal), comme elle avait appris des travailleurs venus pour s'occuper des solariums.

Les émissions de radio et TV qui ont la plus grande audience à Micherechi sont: «La voix de l'Evangile» (à la radio), «Surprises, surprises», «Pardonne-moi», «La pluie d'étoiles», «Le trésor folklorique» etc., à côté de la média locale assurent la familiarisation des habitans de l'aspect oral de la langue roumaine.

Parce que nous avons été intéressés par la narrativité orale, on ne peut pas se prononcer sur la manière d'expression écrite ou sur la fluence de la lecture en roumain des personnes entammés pour l'interview.

C.V. (25 ans, institutrice) nous dit que, tout comme la majorité des habitants de Micherechi, elle ne regarde pas les films diffusés par la TV roumaine parce qu'elle ne peut pas lire le sous-titre; on pourrait en trouver la cause dans un ancien vice technique de notre télévision, celui de dérouler trop vite le sous-titre des films.

En ce qui concerne la communication écrite, la jeune femme C.R. (22 ans, institutrice) nous avoue que, par l'intermédiaire de l'ordinnateur (la poste électronique – e-mail), elle porte correspondance avec des jeunes de Roumanie.

Dans la rédéfinition de la conscience linguistique des habitants locaux, les vecteurs socio-économique ont un caractère dynamique. Il reste à voir, pour les chercheurs scientifiques dans quelle mesure les fluctuations d'ordre économique et les actions des facteurs institutionnels locaux vont contribuer à la pérénité de la langue maternelle dans la communauté des Roumains de Hongrie.

BIBLIOGRAPHIE

1. Borbély, Anna, *Attitudes as a factor of language choice...*, in „Acta Linguistica Hungarica", vol. 43 (1995–1996), nr. 3–4.
2. Cuceu, Ion, *Le fait de la narration – Essai de sociologie sur la narration populaire*, Cluj, Ed. Fondation pour Études Européennes, 1999.
3. ..., *Micherechi. Pages historiques et culturelles*, (vol. collectif), Giula, 2000.
4. Olteanu, Florea dr., *Les Roumains de Giula au XIX-e siècle*, Giula, 1999 (Publication de L'Union des Autogouvernances Roumaines de Hongrie)
5. ..., *Les Roumains de Hongrie*, (vol. collectif) édité par l'Union Culturelle des Roumains de Hongrie, 2000.

https://biblioteca-digitala.ro

MANIFESTĂRI CULTURALE ALE ITALIENILOR DIN DOBROGEA

CRISTINA GAFU

Studiul de faţă este rezultatul cercetărilor de teren întreprinse în cadrul grantului desfăşurat de Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu" în colaborare cu Ministerul Educaţiei şi Cercetării (Programul II, subproiectul *Culoare europene de cultură şi civilizaţie – Dunărea şi Marea Neagră*).

Selectarea şi abordarea analitică a informaţiilor într-un demers în care este folosit termenul *identitate* implică luarea în considerare a palierului sociocultural global, specific societăţii contemporane.

Procesul globalizării interpune estomparea diferenţierilor locale, o mai mare flexibilitate în negocierea identităţii individuale şi a identităţtii colective. În acest context, *etnicitatea*, considerată una dintre componentele stabile ale identităţii sociale primare, poate fi, de asemenea, supusă manipulării situaţionale.

Identificarea etnică a unui individ în raport cu grupul din care face parte, sau a grupului în raport cu alte colectivităţi, depinde de alocarea, atribuirea unor mărci culturale recognoscibile în ambele direcţii: „Perceperea comună a etnicităţii este recunoaşterea unor persoane, de către grupuri alogene, ca aparţinând unei anumite colectivităţi şi autorecunoaşterea indivizilor înşişi ca aparţinând grupului respectiv"[1].

Diminuarea forţei de penetrare şi a gradului de reprezentativitate a reperelor ce ţin de cadrul referenţial (norme etice tradiţionale, modele comportamentale, mentalităţi, fond de perspective comune), background istoric, cod lingvistic, religie induce slăbirea coeziunii şi a durabilităţii la nivelul grupului etnic. Ca o consecinţă, se modifică atât imaginea pe care grupul şi, implicit, indivizii o proiectează în exterior, cât şi procesul de construire a identităţii în interiorul grupului. Apar, astfel, tentative de negare şi de schimbare, în condiţii favorabile, a propriei etnii.

Afirmarea unui grup etnic în anumite condiţii de spaţiu şi timp depinde şi de activarea factorilor externi de ordin istoric, geografic, economic sau social.

În analiza materialelor obţinute în urma cercetării de teren desfăşurate în judeţul Tulcea s-a urmărit identificarea acelor aspecte care, prin conservare, se constituie (şi în prezent) în mărci definitorii ale etnicităţii.

Studiul de caz a fost motivat, într-o primă fază, de prezenţa în grup compact (94 de membri la recensământul din 2000) a italienilor în comunitatea lărgită a

[1] Alina Ciobănel, *Înrudire şi identitate*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2002, p. 16.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 347–359

https://biblioteca-digitala.ro

locuitorilor din satul Greci. Stabilirea primelor familii în zonă (după perioada migrației sezoniere), impulsionată de existența carierelor de granit și de necesitatea aducerii forței de muncă calificate, a pus în evidență existența unui nucleu puternic, concentrat geografic într-o anumită parte a satului (italienii au avut posibilitatea – prin renunțarea la cetățenia italiană – să își cumpere pământ și să își construiască propriile case). Informațiile de teren consemnează chiar izolarea acestora și restrângerea posibilității de comunicare cu populația majoritară: „[...] Nu știam românește, pentru că noi unde stăteam, tata unde a cumpărat pământul, nu erau case, numai noi și o bucată bună, ca la 1 km, erau casele. Și n-aveam cu cine vorbi, n-aveam cu cine ne juca. Numai noi, între noi, italienii. N-aveam români, d'aia nu am învățat"[2].

Comunitarul potențat la nivelul vecinătății a mediat sudarea relațiilor și păstrarea unității în interiorul grupului etnic.

Ancheta de prospecție care a precedat aplicarea chestionarului a relevat însă o realitate diferită în anul 2002: o dispersare la nivelul poziționării geografice a italienilor, familiile acestora fiind împrăștiate pe toată întinderea satului (numai unele familii înrudite nu au renunțat la proximitatea spațială). Factorul geografic nu a influențat într-o foarte mare măsură conservarea identității etnice. Aspectul social, legat de numărul în continuă creștere al familiilor mixte (facilitat de slăbirea normelor tradiționale referitoare la interdicția căsătoriilor efectuate între români și italieni), precum și cel economic, al desființării carierelor de piatră (care a condus la părăsirea localității de către generațiile tinere), marchează din ce în ce mai pregnant perspectiva confirmată atât de italieni, cât și de români, a dispariției progresive a grupului.

Componentele culturale active care susțin legitimitatea grupului etnic în raport cu grupul majoritar, cel al românilor, sunt limba și religia (păstrate chiar de către tinerii proveniți din familii mixte), sărbătorile (în special cele legate de manifestările religioase) și alimentația specifică.

Articolul își propune evidențierea acelor secvențe festive care, păstrate atât în fondul activ, cât și în fondul pasiv, contribuie la conturarea etnicității: „Importanța universului festiv se exprimă și prin rolul de identificare etnică și istorică pe care îl manifestă aceste gesturi sociale și sufletești"[3].

Distribuirea diferențiată a rolurilor în funcție de sex stabilea, în interiorul familiilor de italieni, specificul ocupațiilor și responsabilităților asumate. Practicarea meseriei de pietrar, transmisă din generație în generație, a ordonat existența bărbaților care susțineau, prin munca în carieră, întreaga familie. Femeile, în majoritatea lor casnice, se dedicau menținerii gospodăriei, îngrijirii și educației copiilor, libertatea lor de mișcare fiind limitată.

[2] Informații culese din satul Greci, de la Giuseppina Faur, 5 oct. 2002.
[3] Paul Drogeanu, *Practica fericirii*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

Ritmicitatea timpului cotidian, istoric[4] marcată în acest mod, era echilibrată de secvențialitatea timpului festiv[5].

Hramul bisericii Santa Lucia este componenta secvențială care evidențiază aspecte diferențiatoare atât față de comunitatea românilor din satul Greci, cât și față de comunitatea catolică de pretutindeni (sărbători la fel de importante, precum Ziua Tuturor Sfinților – 1 noiembrie și Ziua Morților – 2 noiembrie, conservate, de asemenea, în fondul activ al italienilor din Dobrogea, sunt comemorate în întreaga lume catolică).

Analiza răspunsurilor obținute în urma aplicării chestionarului în cadrul anchetei de teren a evidențiat importanța sărbătoririi hramului bisericii Sf. Lucia, această componentă fiind indicată de toți informatorii drept sărbătoarea specifică a grupului identitar.

Desfășurarea acestui moment, învestit cu dublă valoare la nivelul afirmării identității cumulative, respectă schema clasică: faza de pregătire, slujba religioasă și secvența esențială a mesei comune. Microsecvențele valorizează mai multe nivele semantice subordonate principalei mărci identitare (în acest caz), religia.

Astfel, toți informatorii care au constituit eșantionul în satul Greci au menționat legenda Sfintei Lucia, care valorifică două coordonate majore ale identității socioculturale a italienilor din Dobrogea: componenta religioasă și ocupația de bază a bărbaților (meseria de pietrar).

Legenda hagiografică, religioasă își are, probabil, sorgintea în anumite scrieri anonime ce au subliniat însușiri caracteristice ale Sfintei Lucia (din sec. VI se cunoaște o mențiune, *Passio Sanctae Lucciae*, în care sunt relatate viața și martiriul tinerei fecioare, această mențiune devenind sursa transferului semantic, până la identificarea imaginii sfintei cu simbolul luminii credinței) și în scrierile lui Dante Alighieri, care au complinit sfera simbolurilor, stabilindu-i atributul de protectoare a luminii ochilor și a inimii.

Raportându-ne la componenta volitivă, informațiile obținute în urma anchetei de teren au relevat două principii ordonatoare în interiorul grupului: pe de o parte, fenomenul religios care a menținut forța de penetrare și care, datorită caracteristicii de sistem închis, a conservat prescripțiile și normele imprimate în conștiința colectivă și, pe de altă parte, aspectele legate de comportamentul folcloric al mediului socioprofesional, transmis din generație în generație prin experiența cotidiană și perpetuat în memoria culturală a fiecărui membru din interiorul grupului. Variantele de text consemnate marchează două repere fundamentale la nivelul valorizării semantice a hramului bisericii: alegerea unei

[4] Termenul introdus de Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992, p. 82, desemnează timpul constituit de totalitatea evenimentelor profane, personale și interpersonale. Prin contrast, timpul festiv este cel în afara timpului monoton al muncii, timpul răgazului și al spectacolelor.

[5] *Viețile Sfinților*, vol. 2, Arhiepiscopia Romano-Catolică, București, 1992, p. 298.

https://biblioteca-digitala.ro

sfinte din calendarul bisericesc catolic şi calitatea acestei reprezentări divine de protectoare a ochilor: „În comuna noastră, vreau să spun că avem şi o biserică ce se numeşte Santa Lucia şi această biserică a fost construită de italieni şi numită aşa pentru că Sfânta Lucia este o sfântă catolică ce protejează ochii. Cioplitorii aceştia de piatră, care lucrau, erau expuşi la tot felul de pericole, mai ales a ochilor, pentru că lucrau cu dinamită pentru desfacerea bucăţilor mari de piatră, lucrau tot timpul cu acea piatră... praful acela şi scaiele care săreau din piatră... fiind expuşi tot timpul, au încredinţat sănătatea lor acestei sfinte, făcând această biserică. De aceea, biserica noastră se numeşte Santa Lucia. O sărbătorim în fiecare an la 13 decembrie. Într-adevăr, eu am vârsta de 63 de ani şi n-am auzit ca un italian să fi fost orb, lovit, accidentat, deşi toţi au lucrat în carieră[6]; ... noi avem hramul bisericii de Sfânta Lucia, în vedere că toţi italienii lucrau la carieră şi aveau ochii întotdeauna în pericol, lucrând cu piatra, avea întotdeauna ocazie să rămână... să-i sară în ochi scaiele, că aşa se numesc... şi ei au ales, când au venit aicea, că au început italienii, bătrânii, carierele, au făcut şi biserica asta. E făcută tot de ei, muncitorii ăştia, şi au ales numele de Santa Lucia. Că Santa Lucia este protectoarea vederii. Şi aşa se numeşte biserica şi la 13 decembrie e sărbătoarea asta de Santa Lucia"[7].

Demersul argumentativ conţine la nivelul textului date care să îi ateste veridicitatea, date relaţionate în special cu elemente referenţiale din existenţa cotidiană a italienilor, marcată de practicarea meseriei de pietrar.

Secvenţialitatea scenariului ceremonial evidenţiază accentuarea sau diminuarea, o dată cu trecerea timpului şi, ca o consecinţă a mutaţiilor intervenite la nivel social, economic, cultural, a celor trei componente de baza: pregătirea, slujba religioasă şi masa comună urmată de petrecere: „... vin în toţi anii, ca să vă spun sincer, anul trecut 16 preoţi am avut. Din toate regiunile vin. Din toate judeţele pot să spun. Şi după aceea se face masă. Înainte se făcea la intrare, în incinta bisericii. E... acuma salonul ăla e ocupat... şi se duce la braseria din centru şi facem acolo. După ce se termină slujba la biserică, înainte era altfel: fiecare se pregătea de acasă cu tot felul de mâncăruri, fiecare ce voia, dulciuri. E... acuma, de câţiva ani facem organizat, aşa cu toţii. Se face pastaşuta, altădată au făcut şi sarmale mi se pare, şi se serveşte antipasta sau cum se spune... aperitiv şi după aia pastele, friptura nu lipseşte, băutura. Vine şi preotul şi sfinţeşte masa, binecuvântează şi cu muzică şi cu dans, e foarte frumos"[8].

Relatarea orală consemnează câteva modificări ce au intervenit în derularea ceremonialului iniţial. O primă inovaţie se referă la etapa pregătirii hramului, în care fiecare membru al grupului pregătea acasă alimentaţia de sărbătoare. Masa

[6] Informaţii culese din satul Greci de la Pierina Bertig, 5 oct. 2002.
[7] *Ibidem.*
[8] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

comună de după liturghie asigura schimbul de daruri, gest simbolic cu funcție la nivelul comunicării nonverbale, *simbol al unui dialog existent sau al unei încercări de stabilire a unui dialog, deci a unor relații de prietenie, de înțelegere, de comunicare... Principiul care domină schimbul de daruri este reciprocitatea, conducând la strângerea relațiilor, la conștientizarea apartenenței la un grup*[9].

O altă variație transferă ritul de comensualitate (masa de hram) din incinta bisericii, spațiu investit cu sacralitate, într-un spațiu profan, braseria.

Aceste două modificări operate la nivelul scenariului ceremonial sugerează atenuarea aspectelor funcționale strâns legate de valorizarea socioculturală a mesei comune. De asemenea, petrecerea ce încheia momentul festiv şi avea un rol determinant în sporirea coeziunii grupului are, în prezent, o importanță limitată: „Toată noaptea dansează de Santa Lucia. Se face cu masă, se făcea şi atuncea cu masă. Dar acuma, după ce se termină masa, pleacă acasă. Înainte noi făceam până la ziuă, cu preotul. Acolo, la biserica catolică, erau multe camere, mari cât un salon şi făceam acolo petrecerea"[10].

Petrecerea, marcată de performarea repertoriului muzical specific italienilor, a fost aproape în întregime eliminată din structura inițială a sărbătoririi hramului, datorită îmbătrânirii membrilor grupului, pe de o parte, şi, pe de altă parte, datorită inexistenței unui spațiu adecvat desfăşurării acesteia, braseria din centrul oraşului fiind destinată în special mesei de după slujbă.

Informațiile de teren consemnează, de asemenea, prezența preotului la petrecerea italienilor, datorită faptului că acesta provenea din Italia, fiind perceput ca un membru al grupului ce împărtăşea codul cultural comun.

Preoții şi surorile din Italia au contribuit, în mod esențial, la păstrarea identității etnice, ordonând viața culturală în interiorul grupului (prin înființarea unei biblioteci cu cărți în limba italiană, asigurarea educației şi îmbogățirea repertoriului muzical bisericesc cu cântece în limba italiană).

După al doilea război mondial, preoții catolici care slujesc în biserica italienilor sunt români. Deşi în prima duminică din fiecare lună slujba are loc în limba italiană, biserica nu mai oferă un cadru instituționalizat care să confere stabilitate mărcilor identitare.

În fondul pasiv al sărbătorilor grupului etnic este consemnată marcarea zilelor de dinaintea Postului Mare (la Lăsatul Secului) prin sărbătoarea celebrată în lumea catolică, în general: Carnavalul (informațiile de teren arată că această sărbătoare nu se mai performează din anul 1975): „... la ultimo de Carnaval, la... de Lăsatul Secului. Că noi, între timp, eram mai tineri, acuma nu mai facem aşa ceva. Între Crăciun şi până la... Lăsatul Secului, se numeşte Carnavalul. Şi noi, femeile şi cu bărbații, da' pe urmă ei s-au mai retras... Da' noi abia aşteptam să avem

[9] Ofelia Văduva, *Paşi spre sacru. Din etnologia alimentației românești*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1996.

[10] Informații culese din satul Greci, de la Giuseppina Fauro, 5 oct. 2002.

https://biblioteca-digitala.ro

ocazia să ne îmbrăcăm mascate şi umblam ziua la vecine, la prietene, şi seara ne duceam la ai noştri, că erau veniţi cu toţii de la muncă, ca să ne primească toată familia. Mergeam câte 10–12 femei, cu băieţii.... Eu aveam băiatul mare de 20 şi ceva de ani, venea şi el cu mine... Şi ei, între timp sunt pregătiţi, aşa, familiile astea, pentru că ştie că dacă nu în seara asta, dacă nu, săptămâna viitoare trebuie să vină cineva mascat. Şi... se pregăteau cu prăjitura tradiţională a italienilor, croştoli se numeşte. Asta e prăjitura lor din moşi-strămoşi, din bătrâni. Şi ne duceam, ne servea frumos, le cântam, le săream acolo, făceam tot felul de exchibiţii şi ei, bucuroşi, ne punea şi-n geantă croştoli, adunam veneam acasă şi a doua zi iar, că era iarnă, n-aveam ce face"[11].

Carnavalul, secvenţa festivă a italienilor din Dobrogea, este una dintre sărbătorile care îi diferenţiază de populaţia majoritară.

Funcţia de divertisment, dominantă în lumea catolică a societăţii moderne, a fost complinită de funcţia de conservare a identităţii grupului în condiţiile socio-istorice specifice satului Greci.

Sărbătoarea era importantă mai ales ca modalitate de potenţare a similarităţilor între membrii grupului, dar şi ca punct de întâlnire, dialog cultural cu ţara de origine, Italia.

Majoritatea informatorilor care au relatat amintirile legate de această sărbătoare au inserat în naraţiunile personale imagini ale Carnavalului din Italia. Aceste contacte permanente (facilitate de vizitele făcute rudelor) au contribuit, multă vreme, la păstrarea Carnavalului în fondul activ: „Acum, în Italia, ş-acuma este. Ce era... mai ales Veneţia, şi pe urmă Friuli, acolo ce-am văzut eu. Da' ce pregătiri sunt. Da' ce frumuseţe! E... noi aicea ne îmbrăcam cu ce găseam, cu ce aveam, vai de capul nostru... Ne faceam noi de mână cum găseam, umblam şi noi... băteam şi noi nişte capace de cratiţe[12]; La italieni, la Italia se îmbrăca Carnavalul. Am fost odată acolo, chiar i-am găsit în carnaval. Ce-i acolo.... Noi nu suntem nimic... Nimic. Ce îmbrăcăminte, ce luxuri... La Torino"[13].

Manifestarea sărbătorească din perioada Carnavalului constituie, de asemenea, sursa unor constructe imagologice, legate de modul în care românii începeau să conştientizeze prezenţa unui grup distinct (mai ales din punct de vedere cultural) în cadrul comunităţii lărgite. Informaţiile de teren demonstrează că românii nu au participat activ la sărbătoare, interferenţa manifestându-se numai la nivelul curiozităţii şi al acceptării inditului: „Li se parea [românilor] şi lor ceva... Se mirau. Atuncea nu prea era televizoare ca să vezi cum e în alte părţi. Şi ei se mira că ne îmbrăcam aşa..."[14]; ... mi-aduc aminte că mergeam pe stradă şi ne vedea câte cineva, striga unul la altul din casă să iasă: «Hai, veniţi, că trece Carnavalul!».

[11] Informaţii culese din satul Greci, de la Pierina Bertiig, 5 oct. 2002.
[12] Informaţii culese din satul Greci, de la Zita Bertig, 6 oct. 2002.
[13] Informaţii culese din satul Greci, de la Giuseppina Fauro, 5 oct. 2002.
[14] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

Da, erau şi romînce care ne duceam. Le plăcea. Nu veneau. Numai se uitau. Ne primea în casî, ne invitau şi ne serveau cu ce aveau. Da, erau multe femei din astea care abia aşteptau ziua cînd ne duceam noi"[15].

Existenţa cotidiană marchează, şi în acest caz, distribuirea rolurilor în funcţie de vârstă şi sex. Participarea în interiorul grupului era alocată, în special, femeilor şi tinerilor necăsătoriţi. Bărbaţii, susţinătorii familiei, fiind ocupaţi în cea mai mare parte a timpului cu lucrul în carieră, erau prezenţi numai la întâlnirea cu întreaga familie, din finalul zilei.

Schema generală desfăşurării Carnavalului, aşa cum era acesta sărbătorit în comuna Greci, pune în evidenţă două etape la nivelul cărora ierarhia funcţiilor este modificată: pregătirea costumelor şi pelerinajul pe la casele italienilor (secvenţă marcată de sincretismul limbajelor: muzică, dans, mimică etc.).

Pregătirea costumelor a căpătat importanţa unei secvenţe de sine stătătoare în grupul italienilor din Dobrogea, fiind percepută ca un mod de sudare a coeziunii grupului, ocazie de întâlnire a femeilor italiene. Acest tip de cooperare, bazat pe desfăşurarea unei activităţi comune, reunea grupurile de loisir formate în cadrul întâlnirilor de duminică seara: „Eu mai mult bărbăteşte mă îmbrăcam, că eu eram înaltă... Da' pe urmă eu am făcut la copiii noştri când era şi carnavalul la şcoală... şi cumnata şi tot... Am îmbrăcat-o şi pe Amelia turcoică. I-am lucrat noi şi costumul şi tot. Pe urmă pe Laura, cu Elvino, cu băiatul, ruseşte. Da. I-am lucrat noi. Pe urmă am făcut-o japoneză. Dintr-o cuveltură, c-o am şi acuma, am lucrat zile întregi ca să n-o stric. I-am făcut costumul ăla cu perucă şi cu tot. Japoneză. Şi cu evantai şi cu tot. Îmi plăcea..."[16]

Crearea costumelor şi etalarea travestiurilor concentrează entuziasmul şi jovialitatea Carnavalului, constituind, de fapt, atracţia întregii sărbători şi captând interesul întregului grup: „Travestiurile sunt un fel de centre şi un fel de patroni ai trăirilor festive nu doar pentru purtătorii lor, ci pentru întregul grup"[17].

Funcţia ludică a spectacolului pus în scenă în perioada Carnavalului este marcată, în special, de această primă etapă în care deghizările iau forma unui joc social[18] cu reguli respectate de participanţi, într-un spaţiu atribuit (spaţiul aferent gospodăriilor familiilor de italieni) şi al cărui rol este acela de a asigura buna dispoziţie în interiorul grupului: „Ne îmbrăcam cu fel de fel de panarame şi umblam pe la casele oamenilor şi ne primeau... O... da' câte nu făceam atunci! şi acolo dansam, că aveam şi muzicantul cu noi. «Tu eşti cutare?» Şi nu ne ghicea. Nu ne ghicea. Ne bufnea râsul... Ce? Că am ieşit odată la o casă, am picat pe jos de râs că ne poreclea. Că tu eşti cutare, tu eşti cutare. Nu ne-a ghicit. Zic: «Ăştia nu sunt buni de ghicitori». Râdeam. Râdeam, cântam..."[19]

[15] Informaţii culese din satul Greci, de la Pierina Bertig, 6 oct.
[16] Informaţii culese din satul Greci, de la Zita Bertig, 6 oct.
[17] Paul Drogeanu, *op. cit.*, p. 32.
[18] Johan Huizinga, *Homo ludens*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002, p. 53–54.
[19] Informaţii culese din satul Greci, de la Giuseppina Fauro, 5 oct. 2002.

https://biblioteca-digitala.ro

„Spectacolul" propriu-zis, pus în scenă în casele italienilor, cu muzica şi dansurile aferente, facilita păstrarea contactului între membrii grupului etnic, activând funcţia de conservare a sărbătorii.

Ciclul cotidian al existenţei italienilor din Greci, derulat sub incidenţa muncii în carieră sau în gospodărie, era marcat şi de perioade mai scurte, destinate recreerii şi odihnei: zilele de sâmbătă şi duminică şi intervalul de timp în care lucrul la carieră se încheia (în special iarna).

Petrecerea timpului liber se desfăşura, de asemenea, diferenţiat, pe categorii de vârstă şi sex. Comportamentele erau reglate, şi în acest caz, de norme puternice la nivelul grupului. Astfel, tinerii aveau propriile forme de relaxare (balurile de sâmbătă seara şi jurul de duminică), bărbaţii şi femeile îşi petreceau în mod diferit serile în care nu lucrau: „... bătrânii noştri obişnuiau să joace bocce. Boccele erau nişte bile de lemn cu care ei se jucau în grădină. Aveau acolo şi băutura şi se distrau şi râdeau şi glumeau. Asta era distracţia bărbaţilor. Femeile, în schimb, făceau alt grup unde-şi făceau prăjiturele, unde glumeau, râdeau. Aceasta o făceau duminicile când erau libere. Tinerii erau alături de tinerii români la baluri, la jururi. Jurul era o distracţie de duminică după-amiază. Deci sâmbătă seara erau la bal cu toată lumea, iar duminica se făcea selectiv, italienii, cu simpatiile şi cu prietenii români, un alt grup select, în curţile italienilor. La noi în curte se făcea jur aproape în fiecare duminică după-amiaza... Era foarte frumos... Stăteam până seara târziu, se aprindeau felinarele în copaci, era o lumină semiobscură... foarte frumos. Îmi amintesc cu drag de felul în care petreceam sărbătorile. Niciodată cu părinţii. Unde era organizat cu bărbaţi sau femei sau împreună cu familiile, copiii nu aveau ce căuta. Copiii aveau distracţiile lor personale, particulare. Nu în prezenţa părinţilor. Pentru că... la un pahar de vin şi bărbaţi şi femei se mai fereau de copii să nu cumva să facă vreo greşeală, vreo expresie mai potrivită şi să audă copiii din gura lor"[20].

Povestirea evidenţiază delimitările statutelor şi rolurilor în cadrul grupului, punctând, în acelaşi timp, diferenţierile la nivelul modalităţilor de petrecere a timpului liber, faţă de populaţia majoritară.

Tendinţa clară de integrare, prin participarea la balurile comune, este compensată de prilejuri precum jurul, care, dincolo de funcţia premaritală, constituia şi o ocazie de sporire a coeziunii grupului.

Întâlnirile specifice bărbaţilor, destinate jocului de bocce sau unui alt joc adus din Italia, *quintillio*, potenţează într-o şi mai mare măsură diferenţierile care, prin raportare la grupul românilor, configurau particularităţile grupului.

Similarităţile la nivelul modelării culturale a grupului şi, în acelaşi timp, diferenţierile în raport cu populaţia majoritară, cea a românilor, sunt puse în evidenţă şi de permanentizarea practicilor legate de segmentul culinar. Dinamica

[20] Informaţii culese din satul Greci, de la Cellia Boro Onţeluş, 5 oct. 2002.

https://biblioteca-digitala.ro

societății moderne, în care procesul globalizării facilitează estomparea varietății, se manifestă şi în direcția potențării anumitor aspecte locale: „[...] actul alimentar a evoluat paralel cu evoluția culturii umane, căpătând, în timp, conotațiile unui act cultural cu relevante semnificații în cunoaşterea şi înțelegerea vieții omului în cele mai intime aspecte ale sale. Înzestrat cu valențe particularizatoare, el poate exprima diverse fațete ale identității şi alterității culturale a unui grup, contribuind la conturarea nuanțată a imaginii lui"[21].

Tipul de alimentație, practicile, tehnicile de procurare, preparare şi consumare a hranei au fost determinate, în primul rând, de contextele socio-economice. Informațiile de teren au pus în evidență existența unui inventar culinar adaptat nevoilor zilnice ale italienilor pietrari, orientarea acestora către hrana consistentă, menită să susțină efortul depus în carieră.

Repertoarul alimentar constituit în urma cercetării de teren relevă existența a două dimensiuni esențiale, subliniate de opoziția cotidian – sărbătoresc/alimentație cotidiană – alimentație de sărbătoare.

Contextele festive activate de sărbători, precum Santa Lucia, Carnavalul sau sărbătorile de iarnă, marchează atât amplificarea actului alimentar prin consistență, cantitate şi calitate[22] în secvențele sărbătoreşti, cât şi transferul unor preparate din contextul cotidian în cel sărbătoresc.

Pastasuta, una dintre componentele de bază ale alimentației tradiționale a italienilor, este pregătită în cele mai variate ocazii, atât în desfăşurarea cotidiană a existenței, cât şi în secvențele ceremoniale şi de sărbătoare (masa comună de la sărbătorirea hramului bisericii Santa Lucia cuprinde, în mod obligatoriu, acest preparat): „Pastasuta? Îi faci întâi un sos de... Da' toci întâi carne. Carne să fie. Că e de vită, că e de... Da' cea mai bună e de porc. De felul ei, ea e mai bună. O faci tocătură. Toci, şi pe urmă... o pui la prăjit în ulei, faci puțină ceapă, o prăjeşti tot, acolo împreună, îi pui bulion ... când e vară roşii. Da' dacă-i iarnă, bulion, că n-ai încotro. Şi pui puțină făină, aşa ca să se îngroaşe un pic... şi separat fierbi pastele şi când s-au fiert bine, le scoți şi torni sosul pe deasupra. Zilnic poți să o mănânci. Noi facem des"[23].

Un indicator fundamental din punct de vedere al ratificării identității de grup este rețeta preparării broaştelor, conservată, în prezent, numai în fondul pasiv (informatorii au însoțit relatările despre acest preparat cu mențiunea că, în timp, rețeta a început să fie pregătită din ce în ce mai puțin): „Broaştele trebuie să se taie, le pui în apă şi le ții acolo cam o oră, după aceea le scoți, le pui sare şi le împachetezi. Le faci aşa, picioarele din spate le duci în față, se face ca o piftea. Că mulți români am înşelat că sunt... piftele. Şi când colo... erau broaşte. Şi le prăjeşti, le bați cu ouă, le dai prin făină, prin ou. Asta era... am uitat să vă spun că era

[21] Ofelia Văduva, *op. cit.*, p. 7.
[22] *Ibidem*, p. 15.
[23] Informații culese din satul Greci, de la Margherita Armanaschi, 4 oct. 2002.

https://biblioteca-digitala.ro

mâncarea obişnuită la italieni. Făceam petrecere şi revelioane numai cu broaşte. Fără broaşte... Făcea baluri cu mese. De exemplu, la Santa Lucia, la biserica fără broaşte nu există"[24].

Acest preparat a fost perceput de către grupul românilor din comunitate nu numai ca un act alimentar inedit, ci şi ca un element diferenţiator care a condus la formarea unui insert imagologic: termenul folosit multă vreme pentru denumirea etnicilor italieni era „broscari".

Calitatea de constituent particularizator atribuit acestei specialităţi culinare este demonstrată de conservarea, la nivelul memoriei colective, a reţetei, chiar dacă, în prezent, broaştele nu mai ocupă un loc important în dieta italienilor.

Timpul festiv este marcat alimentar şi în cadrul Carnavalului, o altă formă culturală prin care este subliniată etnicitatea grupului.

Îndeplinind calitatea esenţială a unui aliment uşor de pregătit şi consistent, crostoli a fost transferat din segmentul festiv în cel cotidian, asemeni unui alt preparat, „biscotul de frite": „De fapt, asta [crostoli] era tradiţională. Da' pe urmă se obişnuia ca noi, când nu ştiam ce să facem... Noi nu făceam prăjituri cu creme şi cu nu ştiu ce. Se făcea nişte pişcoturi din astea cu jumeri..."[25]

Reţeta de crostoli s-a păstrat şi în prezent, constituind şi o modalitate de a permanetiza legăturile cu tradiţiile şi practicile culinare din ţara de origine. Relevante în acest sens sunt naraţiunile informatorilor legate de momentul important pentru grupul identitar, acela al vizitei bersalierilor italieni.

În dorinţa de a-şi manifesta atât ospitalitatea, dar, mai ales, solidaritatea etnică, femeile italiene i-au întâmpinat pe soldaţi cu prăjitura tradiţională, crostoli. La întoarcerea în Italia, bersalierii au relatat ziarelor această secvenţă, menţionând că, datorită coşului enorm de crostoli oferit de femeile italiene din Greci, s-au simţit „ca acasă".

Regimul alimentar adoptat în perioada sărbătorilor de iarnă evidenţiază, într-o şi mai mare măsură, apartenenţa la un sistem cultural şi social propriu.

Sacrificarea porcului, practică întâlnită în mai multe spaţii culturale, prezintă diferenţieri majore faţă de tehnica tranşării şi a pregătirii preparatelor utilizată, în mod tradiţional, de români: „În preajma Crăciunului, italienii pregătesc porcul. Ca şi atunci, şi astăzi noi pregătim porcul, italieneşte. Adică: se sortează carne pentru salam, pentru ucaniga, pentru mujet, pentru ficadei. Deci fac mai multe categorii de... să le zicem salam. Că toate sunt pe bază de maţ umplut. Se mai fac muşchii aceia de pe spate, osacoli, care se... muşchiul se ţine 10 zile la sare şi după aceea se pune piper şi puţin usturoi şi se împachetează, se ambalează perfect în prapurul porcului. Deci, pielita aceea care ţine osânza este curăţată din timp, păstrată, şi aceşti osacoli se ambalează în prapurul acesta, în pielita aceasta. Se păstrează luni de zile, chiar şi pe vremea roşiilor, în august, noi avem osacoli, gustare. Dar este culoarea, este foarte

[24] Informaţii culese din satul Greci, de la Margherita Armanaschi, 4 oct. 2002.
[25] Informaţii culese din satul Greci, de la Zita Bertig, 6 oct. 2002.

https://biblioteca-digitala.ro

frumoasă, roşie, exact culoarea cărnii proaspete ca atunci când s-a făcut. Se leagă, se pune la uscat, toate se ţin în pod, la uscat. N-am moştenit de la italieni congelarea. Nu. Totul se usucă, sau se afumă. De exemplu, şunca, ostacolii. Noi afumăm. Acuma, în ultima vreme, noi am început să afumăm şi salamii, puţin, ca să capete... să se menţină. Pentru că în congelator îşi schimbă complet, la decongelare se schimbă complet aspectul. Se înmoaie, umezeala aceea nu e bună. Deci porcul se prepară exact ca acum 120 de ani. Nu am renunţat la acest obicei. Pentru că este foarte sănătos şi, dintr-un porc, noi ne asigurăm gustările de dimineaţă şi de seară pentru un an de zile. Este şunca, ostacolul, salamul, care se consumă mai târziu. Dar imediat după ce se prepară porcul sunt o categorie de cârnăciori făcuţi din şoric şi cu carnea cu tendoane de la picioare. Deci aceea este o carne special pentru mujeti. Aceştia se fac şi cu sos şi fierţi şi chiar cu cartofi, cu morcovi, se mănâncă cu hrean, cu usturoi, cu ce vrea omul. Dar şoricul acela fiert, măcinat în acei cârnaţi, este extraordinar de bun... Şi luganitele care se mănâncă, tot un salam mai subţire care se manâcă prăjit, şi figadei care văd că, încet, încet lumea a renunţat. Pentru că în aceşti figadei se pune carnea mai sângeroasă. Se pun chiar chiaguri de sânge... Roşiori aşa şi foarte gustoşi. Acum nu prea se mai fac figadeii. Lumea s-a modernizat, a renunţat la carnea sângeroasă şi chiar la sânge..."[26]

Din inventarul preparatelor din carne de porc nu a dispărut salamul, care se pregăteşte în toate familiile italienilor. Această specialitate ce marchează identitatea la nivel de grup şi în relaţie cu restul comunităţii din satul Greci constituie o componentă esenţială a alimentaţiei cotidiene.

Preparatele din porc, specifice în primul rând dietei amplificate a sărbătorilor de iarnă, sunt transferate, din contextul sărbătoresc, în cel cotidian, în strânsă legătură cu specificul ocupaţiilor caracteristice italienilor.

Informaţiile obţinute în urma aplicării chestionarului au relevat, însă, şi procesul invers; folosirea unor alimente mai puţin pretenţioase în contexte festive, ca urmare a preferinţelor familiei respective, aşa cum se întâmplă cu gnochi: „Cum se fac gnochi? Să vă spun aşa: o cantitate mică de 4–5 cartofi. Se fierb, se cojesc, se fac piure, se pune acolo, se pun ouă, sare şi făină şi se face o pastă potrivită. Această pastă se rulează, se fac rulouri lungi şi se taie cu cuţitul. În acest timp, se fierbe apa cu puţină sare, gnochii se pun la fiert şi, cât fierb gnochii, când gnochii s-au ridicat toţi sus, atunci sunt gata fierţi. Mai înainte se poate pregăti un sos. Sosul se face: suc de roşii, sare, piper, ulei, dafin, enibahar, nucşoară. Sau... acesta este sosul simplu. Se face un sos gros şi, după ce se scot gnochii din apă, se pune acest sos şi se răzuie caşcaval. Dar se mai poate face şi cu carne tocată. Deci: se pregăteşte carnea tocată, se prăjeşte, se fierbe un pic, apoi se pune ceapa tăiată mărunt, condimente şi, la fel, gnochii se servesc cu caşcaval răzuit. Şi sunt foarte buni, sunt dietetici şi sunt moşteniţi de la străbunica mea. Şi eu fac, şi acum se fac

[26] Informaţii culese din satul Greci, de la Cellia Boro Onţeluş, 5 oct. 2002.

https://biblioteca-digitala.ro

aceşti gnochi. Eu fac gnochii de sărbători, pentru că atunci doresc copiii mei. Se fac şi vara, şi iarna, nu avem o sărbătoare anume. De Crăciun, sau de Paşte..."[27]

În alimentaţia de tip cotidian a italienilor din Greci, unul dintre preparatele frecvent consumate este rizzoto. Trebuie remarcat, însă, că inventarul de reţetă cuprinde şi varianta românească, pilaful: „Rizzo, eu mai mult îl fac roşu. Îmi place şi alb cum îl fac românii, îmi place foarte mult pilaful. Eu fac aşa: pun o ceapă micî, o răzelesc, pun câţiva căţei de usturoi, se răzolesc, aşa, şi, după aceea, pun suc de roşie, pun un Dado, cum se spune la noi, la italieni, sau delicat... Şi când sosul ăla aşa, pun orezul acolo şi pun câteva, 2–3 foi de dafin, rozmarin nu pun la asta. Şi după aceea, brânză multă răzuită, şi el se îngroaşă aşa, se face roşu..."[28]

Regimul alimentar practicat de italienii din Greci poartă şi o altă marcă: aceea a configuraţiei compozite. Reţetele folosite până în prezent provin din diferite zone ale Italiei. Un exemplu interesant îl constituie un preparat al cărui ingredient principal este fasolea: menestra (reţetă provenită din Friuli): „Se pun la fiert, după ce se spală fasolea şi, după un timp, când fierbe, se scurge. Şi după ce s-a fiert, se adaugă apă cât trebuie..., se pune zarzavat, de exemplu morcov şi ţelină, tăiate mărunt, şi cartofi cubuleţe foarte mici. Când s-au fiert, într-o tigaie se prăjeşte întâi vreo 4–5 căpăţâni de usturoi şi ceapa tocată. Când s-a înfierbântat puţin uleiul, se pune jumătate de lingură de făină. După ce a început să se îngălbenească numai un piculeţ făina, se adaugă usturoiul. Când usturoiul începe să miroasă, îşi lasă mirosul, imediat se pune ceapa şi se lasă iar un pic să se prăjească şi se adaugă zeama de la menestra. Pui să fiarbă din nou. Torni rântaşul în oala cu fasole şi după aceea se pune o ramură de salvia, piper şi paste făcute în casă. Tăiţei, nu prea fini ca la supă. Şi deasupra se pune pătrunjel verde tăiat şi frunze de ţelină. E o reţetă din Friuli. Da' ăştia, friulanii, când fac menestra asta, pune atâtea paste şi cartofi mai mulţi, că, când e gata, trebuie să steie lingura în picioare. Nu să cadă într-o parte. Să stea lingura în picioare. Aşa face friulanii menestra"[29].

Prepararea mâncărurilor specifice este dublată de cultivarea şi utilizarea unor plante deosebite de cele folosite de români: salvia, busuiocul şi fenelul.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Ciobănel, Alina, *Înrudire şi identitate*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2002.
2. Drogeanu, Paul, *Practica fericirii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985.
3. Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.
4. Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002.
5. Văduva, Ofelia, *Paşi spre sacru. Din etnologia alimentaţiei româneşti*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1996.
6. ***, *Vieţile Sfinţilor*, vol. 2, Arhiepiscopia Romano-Catolică, Bucureşti, 1992.

[27] Informaţii culese din satul Greci, de la Cellia Boro Onţeluş, 5 oct. 2002.
[28] Informaţii culese din satul Greci, de la Zita Bertig, 6 oct. 2002.
[29] Informaţii culese din satul Greci, de la Pierina Bertig, 6 oct. 2002.

https://biblioteca-digitala.ro

Cultural Behaviour of the Italians in Dobrogea

(Abstract)

In the preliminaries of the texts collection, the prospecting research has been focused on gathering information about this compact group, from three different sources: the statistics offered by the town halls, the elements regarding the Italians migration, given by the chief of the Italians community (Otilia Battaiola Meragiu) and the references received from the local catholic priest.

From the general town-planning of the village results that in the year 2000, there were 94 Italians in comparison with the 85 Italians registrated after the census in 1992.

The Italians migration, for exclusive economical reasons, had been taken place in two professional groups: the group of those who were practising the work as a stone-carver and the group of the farmers. In a prime fase they were season workers (because they didn't work to the quarry in the winter time), settling down in Turcoaia, at Jacob Deal. In Greci village, a part of the Italians had come directly from Italy and another part from Turcoaia (where there wasn't work any longer). The integration in Greci had been easier because they had the possibility to buy land and houses. In time, those who bought land had to renounce their Italian citizenship.

The catholic religion is the unifying and individualising element of the Italians community from Greci. The spiritual master of the church is Santa Lucia. To the church celebration on the 13th of December all the family members are gathering. Once a month the ceremony is proceeded in Italian.

The researchers have followed different forms of spiritual manifestation which might constitute identity marks. As a result of the text collecting work, there were identified different levels of preserving the identity: the musical repertory, the collective memory distinguished in the storytelling process, the traditions regarding the religious calendar, the customs of "loisir", the specific traditional food.

The results of the field research distinguishes the passive and the active aspects of the traditions concentrated especially in the calendaristic religious cycle.

The carnival custom (whose performing was no more recorded from 1975) is one of the passive forms. The active level is represented by the celebrating of the church day, which gives the Italians the opportunity to take part in the ceremony and the party which follows (occasion they use to interpret songs from their specific musical repertory).

The ways to spend the leisure, Jurul (with a premarital function), the bocce game, Quintillio (organised on Sundays) are also some individualising elements which can define the identity marks in relation to the majority group of the Romanians.

The oral and local stories which narrate about the Italians arrival in Romania, about the grandparents and the parents who founded the first households, the stories about personal experiences connected especially with the moments of accommodation and integration in the new geographical and cultural space, preserves, on the level of the collective memory, the identity of the group.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LIMBAJUL MUZICAL – VECTOR AL IDENTITĂȚII. ITALIENII DIN DOBROGEA

MIHAELA NUBERT CHEȚAN

Repertoriul muzical al italienilor din Greci, județul Tulcea, reprezintă o paradigmă culturală vie, prin care sunt exprimate la nivel muzical particularități de expresie specifice. Moştenirea muzicală a italienilor trebuie considerată ca un spațiu stimulativ, ce se manifestă ca un adevărat pol de cristalizare a identității etnice. Nivelul textului muzical este una dintre invariantele culturale, deoarece în interiorul său nu se pot opera cu uşurință schimbări. Semnificativ este faptul că repertoriul muzical s-a constituit exclusiv pe cale orală. Etnicii italieni acordă importanță acelor producții muzicale învățate în familie sau de la rude şi prieteni. Sursele de primenire a repertoriului nu au lipsit. Radioul şi televiziunea au transmis, de-a lungul multor decenii, melodii de mare succes ale unor cântăreți italieni renumiți (Modugno, A. Celentano, G. Morandi, R. Pavone etc.). Dar melodiile interpretate de aceştia nu au intrat în repertoriul muzical al italienilor din Greci. Pe de o parte, reperele sale reprezentative s-au definitivat într-un proces de cristalizare ce s-a încheiat la sfârşitul celui de-al doilea război mondial. Dată care a marcat definitivarea sa ca o entitate ermetică, cunoscută de marea majoritate a membrilor etniei. Pe de altă parte, structura sa a fost determinată de alți doi factori importanți: *zonal*, prin proveniența diferită a colportorilor (regiunile Veneto şi Friuli – Veneția Giulia), şi *temporal*, prin stratificări ale melodiilor învățate de membrii comunității pe cale orală. Repertoriul muzical prezintă astăzi două coordonate: repertoriul pasiv, care grupează cântecele instrumentale destinate dansului, cele care au apărut ca o consecință a conjuncturii politice (*Giovinezza* perioadei fasciste, *Bandoliera rosa* perioadei comuniste), şi repertoriul activ, format din cântece vocale în dialect.

Criterii de sistematizare

Conservarea repertoriului muzical este mnemonică şi poate fi relaționată cu ocaziile de performare care, în acest caz, se cuvin nuanțate. Cercetătorii italieni clasifică tradițiile muzicale proprii în baza mai multor criterii: tipurile de ocazii determinate, incluzând melodii ce se interpretează periodic, în circumstanțe precise, cum ar fi începutul anului, Carnavalul, Epifania, Crăciunul şi Paştele, tipurile de ocazii nedeterminate, incluzând melodii narative[1], tematica textelor.

[1] *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nella registrazzioni delle Archivio Etnico Lingvistico-Musicale della Discoteca di Stato*, 1986, p. 8–9.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 361–366

https://biblioteca-digitala.ro

De exemplu, Giovanni Battista Bronzini propune o grupare a cântecelor în patru genuri: cântece lirico-monostrofice (în poezia populară toscană și siciliană și în *storneli*, cântece populare scurte care debutează cu numele unei flori), cântece epico-lirice (tipul francez și cel anglo-scoțian), cântece iterative (tipuri enumerative) și cântece religioase[2]. Autorul recunoaște neuniformitatea catalogării pe care a realizat-o din perspective diferite, formă, procedee stilistice și conținut. În *Introduzzione di canti populari di Piemonte*, Nigra împarte cântecele populare în două categorii: cântece narative, cuprinzând pe cele cu tematică istorică, religioasă domestică și romanțele, și cântece lirice, *stromboti și storneli*[3].

În ceea ce privește repertoriului muzical al italienilor din Greci, cercetarea de teren a impus și alte criterii de sistematizare ale cântecelor: zonele de proveniență, (regiunea Veneto și un cântec din regiunea Friuli, *O, ce biel castiel da Udin*), originea cultă (*Santa Lucia* de Enrico Cossovich și Teodoro Cottrau, *Piemontesina* de Raimondo și Frati etc.) sau populară (*La bela violeta, El mazzolin dei fiori, Las taglia i sui biondi capeli* etc.), tematica textelor, predominantă fiind tematica de dragoste ce combină frecvent motive din folclorul militar, din relația cu natura, teme parodice, *scherzzi*, structura muzicală, determinată de trei nivele, metrica binară sau ternară, tonalitatea majoră sau minoră și forma arhitectonică determinată de numărul frazelor muzicale, ocaziile constituite (petrecerile comune ocazionate de sărbătorirea hramului bisericii, balurile, *jurul*) și cele spontane (în cadru privat, condiționate de efectuarea unei munci fizice).

Funcții

Circumstanțele prezentate anterior au impus repertoriului muzical un complex funcțional în care se interferează funcția socială, identitară, cu cea ludică și cu cea psihologică. Sunt necesare însă și alte abordări. Este cunoscut faptul că, în contextul sărbătorilor și obiceiurilor, rolul pe care îl deține muzica vocală sau instrumentală a fost studiat cu prioritate din perspectiva însoțirii ceremonialului și ritualului și evidențierii caracteristicilor proprii ce apar în aceste momente. În raport cu aceste contexte, funcțiile ceremoniale și rituale sunt relevante, dar, în cazul de față, nu exprimă realitatea. Capacitatea muzicii de a exprima funcția de divertisment nu a fost suficient subliniată. Ceea ce interesează în cazul rolului pe care muzica îl induce unei sărbători deosebite sau comune este semnificația ei festivă, de a produce plăcere, bucurie, satisfacție. Prezența unui solist ori a unui grup vocal sau instrumental, redarea unor melodii prin intermediul mijloacelor audiovizuale sunt formule de divertisment dintre cele mai utilizate. Referindu-ne la balurile de sâmbătă seara ale italienilor din Greci și la întâlnirile duminicale ale tinerilor, *jurul*, amintim interpretarea susținută de acordeon atât a melodiilor

[2] Giovanni Battista Bronzini, *Clasificazioni dei canti populari...*, „LARES", XLIII, nr. 1, 1976.
[3] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

proprii, dar şi a valsurilor şi a tangourilor. În schimb, cântarea în grup, prilejuită de alte sărbători ca Sf. Lucia, hramul bisericii, constituie un nivel superior al semnificației festive a muzicii, prin implicarea unui număr important de participanți care își exteriorizează cu această ocazie bucuria de a cânta împreună, fapt ce asigură, totodată, coeziunea grupului. În cadrul acestei secvențe comune, discursului muzical îi putem atribui o funcție referențială, în raport cu repertoriul italian, dar şi o funcție estetică, conferită de interpreți. Acest complex funcțional se poate regăsi la nivelul tuturor exemplelor muzicale performate de grupul etnic al italienilor. Sunt însă şi cazuri particulare ce exprimă o dinamică funcțională extrem de interesantă. Este cazul sărbătorii hramului bisericii, Sf. Lucia, pe 13 decembrie, considerată de toți subiecții intervievați drept componenta ceremonială specifică. Alegerea ca patroană a bisericii catolice a italienilor din Greci este relaționată de ocupația principală a italienilor, aceea de pietrari, şi de capacitățile protectoare ale Sfintei. Legenda hagiografică îşi are sorgintea, probabil, în anumite scrieri anonime, din secolul al VI-lea, intitulate *Passio Sanctae Lucciae*, care, „prin faptele relatate despre viața şi martiriul tinerei fecioare a alimentat *lumina credinței*. Dante Alighieri, după ce a invocat-o şi a rugat-o să-i protejeze lumina ochilor şi a inimii, a aşezat-o la stânga lui Ioan Botezătorul"[4]. Desfăşurarea sărbătorii include slujba religioasă, urmată de masa comună, moment care este marcat de execuția unor cântece din repertoriul muzical. Primul şi cel mai sugestiv este *Santa Lucia* „piccollo gioiello" de E. Cossovich şi T. Cottrau, 1848. Concepută în limba literară, *Santa Lucia* a reprezentat un moment de cotitură în istoria cântecului italian datorită structurii sale muzicale ce apelează atât la melosul popular, *vilanella, serenata*, cât şi la forme muzicale culte[5]. Textul, profund laic, nu prezintă nici o legătură cu viața sau legenda Sf. Lucia. Narațiunea are ca finalitate evocarea frumuseții marine din vecinătatea oraşului Neapole. Unicul segment ce afirmă o oarecare corespondență cu sărbătoarea amintită este invocarea numelui sfintei din refren, invocare care determină, în cele din urmă, interpretarea acestui cântec. În acest context, cantoneta *Santa Lucia* este învestită de italienii din Greci cu o <u>funcție cvasiceremonială</u>. De altminteri, Santa Lucia reprezintă un fenomen deosebit în repertoriul grupului etnic. Performarea cântecului devine obligatorie, circum-stanțială.

În ceea ce priveşte sărbătoarea Crăciunului, situația este mult mai complexă. Trebuie menționată, pe de o parte, tradiția italiană, ce are în repertoriu două cântece de Crăciun, *Tuscendi dan le stele* şi *La note di Natale*, iar pe de altă parte, trebuie precizat contextul românesc al colindatului copiilor şi Capra. Aceste două tradiții s-au intersectat la un moment dat. Conviețuirea îndelungată cu românii a impulsionat participarea, în special a copiilor italieni, în cadrul colindatului românesc, unde cântau şi *La note di Natale*, căruia i se poate atribui o <u>funcție de integrare.</u>

[4] *Viețile Sfinților*, vol. 2, Bucureşti, Arhiepiscopia Romano-Catolică, 1992, p. 298.
[5] Gianni Bogna, *Storia della canzone italiana*, 1985, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

Melodia

Subiecții ne-au oferit circa 17 exemple de melodii interpretate în sistem temperat, puternic ancorate tonalității majore (cu excepția cântecelor *Il alpino*, *Bella ciao*). Melodiile cadențează pe tonică, în mod excepțional pe treapta a treia, fapt ce nu alterează structura sistemului tonal. Fiecare text are propria melodie. Nu s-au înregistrat cazuri de interpretare a mai multor texte pe aceeași melodie sau invers.

Ritmul

Melodiile italienilor din Greci se desfășoară în sistem ritmic măsurat. În momentul interpretării se instaurează anumite variații ale raporturilor dintre subdiviziuni, însă acestea sunt detectabile în cazul transcrierilor muzicale asistate de metronom. Impresia generală, în momentul audiției, este puternic influențată de efortul informatorilor de a păstra un tempo uniform, cu ajutorul căruia raporturile metrice să fie exprimate cât mai precis. Cea mai mare parte a melodiilor pot fi încadrate măsurilor binare, circa o treime celor ternare. Există și excepții, de combinație a celor două tipuri (fragmentar în *La campagnola*). O frecvență deosebită o au anacruzele.

Formulele ritmice se organizează în serii mai ample, corespunzătoare unei fraze muzicale. Aceste serii ritmice se pot grupa în funcție de complexitatea lor. Sunt melodii, cum ar fi *La note di Natale, Teresina,* care au o serie ritmică unică, la nivelul tuturor frazelor muzicale. În alte melodii apar serii ritmice dominante (*La mula de Parenzo, Domenica matina*, *Bella ciao*, *Las taglia i sui biondi capelli)*, Într-o altă categorie am inclus cântecele care au două serii ritmice proprii fiecărei fraze muzicale în parte (*O, ce biel castiel da Udin, Ariva bum*, *La bela violeta*). Complexitatea ritmică este coroborată cu structurarea discursului muzical în mai multe fraze muzicale, intim legate de structura arhitectonică a pieselor muzicale.

Forma arhitectonică

Melodiile au forme fixe specifice formei de *lied*, în care se remarcă o varietate semnificativă a construcției muzicale. Liniile melodice se structurează fie la nivel de frază muzicală, fie la nivel de perioadă muzicală (acestea din urmă purtând semnătura unui autor). Majoritatea cântecelor grupează două fraze muzicale **AB**, **ABB**, cu repetiția consecventă a **B**-ului. O dată cu inserarea unei noi idei muzicale, **C**, melodiile își augmentează structurile, formând perioade muzicale alcătuite din două fraze muzicale cu motive ce se succed conform principiului motiv melodic antecedent și consecvent. Prima frază muzicală este formată, în general, de motive melodice repetitive. Cea de-a doua adaugă o altă cadență sau are motive distincte din punct de vedere melodic, dar similare ritmic. Una dintre caracteristicile frazei sau perioadei muzicale secunde sunt motivele melodice secvențate.

https://biblioteca-digitala.ro

Ornamentica

Prezența melismelor nu este o caracteristică a melodiilor cântate de italienii din Greci. Existența ornamentelor poate fi corelată, în primul rând, cu un fenomen distinctiv în raport cu tradițiile folclorului muzical românesc, și anume expresivitatea interpretării ce permite sublinierea anumitor repere sonore. Cel de-al doilea factor este de natură extramuzicală și ține de posibilitățile vocale, vârsta și dispoziția interpreților.

Semnalăm prezența *glissando*-ului, ca o alunecare a vocii între două sunete, a *mordentului ascendent* și a *apogiaturilor anterioare*, ce sunt condiționate de intonarea imprecisă a sunetului. În anumite cazuri, apogiaturile reprezintă amprenta stilistică a unui anumit interpret (Otilia Meragiu). Apogiaturile anterioare sunt, în general, ascendente, ca pregătire a sunetului ce urmează a fi intonat; cea mai importantă este apogiatura remanentă (ornamentul se află la înălțimea ultimului sunet din reperul precedent).

Maniera de interpretare

În cazul melodiilor interpretate în grup s-a constatat o particularitate deosebită prin intonarea în terțe paralele a unor fragmente. Acest stil de interpretare, pe mai multe voci, a fost studiată de Ignazio Macchiarello, care remarca două forme de interpretare a cântecelor italiene pe mai multe voci: polivocalitatea paralelă ce se caracterizează printr-un procedeu de însoțire a celor două voci notă contra notă, la un interval constant (comun unei părți importante a teritoriului italian, cuprinzând arcul alpin, Câmpia Padului, cu extindere în toată Europa Centrală, Slovenia, Croația, Dalmația) și polivocalitate neparalelă, în care raporturile intervalice sunt variabile, cu o autonomie ritmică relativă, fără a exclude momente de paralelism (specifice regiunilor Istriei, Veneto, Romagna, centrul și sudul Italiei)[6].

Cântarea în terțe paralele nu se remarcă printr-o consecvență în cântecele italiene din Greci. Sunt situații diferite. De exemplu, apare cu precădere în refrenele cu motive melodice secvențate, unde melodia cadențează pe treapta a treia, sub linia melodică principală. Cadențarea pe tonică a vocii secunde exprimă tendința de subliniere a sistemului tonal, fiind, totodată, o formă primară de armonizare. În unele cântece, vocea acompaniatoare completează numai sunetul final, sau se instaurează la începutul cântecului sau în cea de-a doua strofă.

Aceste trăsături muzicale specifice cântecelor italiene le individualizează în relație cu tradițiile muzicale alogene. Este remarcabil faptul că, într-un mediu muzical românesc caracterizat de o intonație netemperată, cu sisteme sonore

[6] Ignazzio Macchiarellor, *La polivocalità di tradizione orale in Italia*, „LARES", LIX, nr. 4, 1993, p. 702–704.

https://biblioteca-digitala.ro

netonale şi ritmice deosebite (giusto şi parlando), cântecele italienilor nu au suferit nici o transformare a caracteristicilor proprii. Prin comparație cu stereotipul muzical dinamic al populației majoritare, sintagmă propusă de Ghizela Sulițeanu în *Psihologia folclorului muzical*, variabilitatea nu este pregnantă în cântecele italienilor, realitate ce definește un stereotip muzical static.

Repertoriul muzical al italienilor din Greci nu se limitează doar la producțiile înregistrate de culegători în anul 2002. Sincopele din configurația repertoriului reprezintă suma efectelor procesului de transmitere orală şi ale hiatusului comunicării între cea de-a doua generație şi copiii lor, perioadă în care valoarea reprezentativității identitare a cântecelor nu era conştientizată (fapt ce s-a reflectat şi în părăsirea dialectului friulan). Cea de-a treia generație, cei trecuți astăzi de 60–70 de ani, a reevaluat importanța repertoriului muzical ca vector de manifestare a identității etnice, prin arhivarea textelor, într-o operație de selecție dictată, pe de o parte, de memorie, iar pe de altă parte, de atribuirea cântecelor unui grad de specificitate.

De asemenea, cadrele constituite de manifestare colectivă, ca Festivalul „Cântarea României", festivalurile interetnice organizate începând cu 1990, sunt şi acestea forme de prezentare a repertoriului muzical al italienilor din Greci.

Le langage musical – vecteur de l'identité. Les Italiens de Dobroudja

(Résumé)

Le répertoire musical des Italiens de la localité Greci – Tulcea se manifeste comme un pôle de cristallisation de l'identité ethnique. Il est transmis par voie orale et a été analysé de plusieurs perspectives: les zones de provenance, l'origine culte et populaire, la thématique des textes, la structure musicale (la mélodie – en système sonore tonal, le rythme – mesuré, forme architectonique – fixe, melismes – peu nombreuses, manière spécifique d'interprétation – bourdon).

L'analyse musicale a utilisé une partie des recherches des spécialistes italiens relatives à la musique de tradition orale d'Italie.

Nous avons étudié le complexe fonctionnel et nous avons remarqué la fonction sociale, identitaire, ludique, psychologique, d'agrément et esthétique.

Les occasions dans lesquelles les chansons sont interprétées sont, en principal, des contextes festifs et privés.

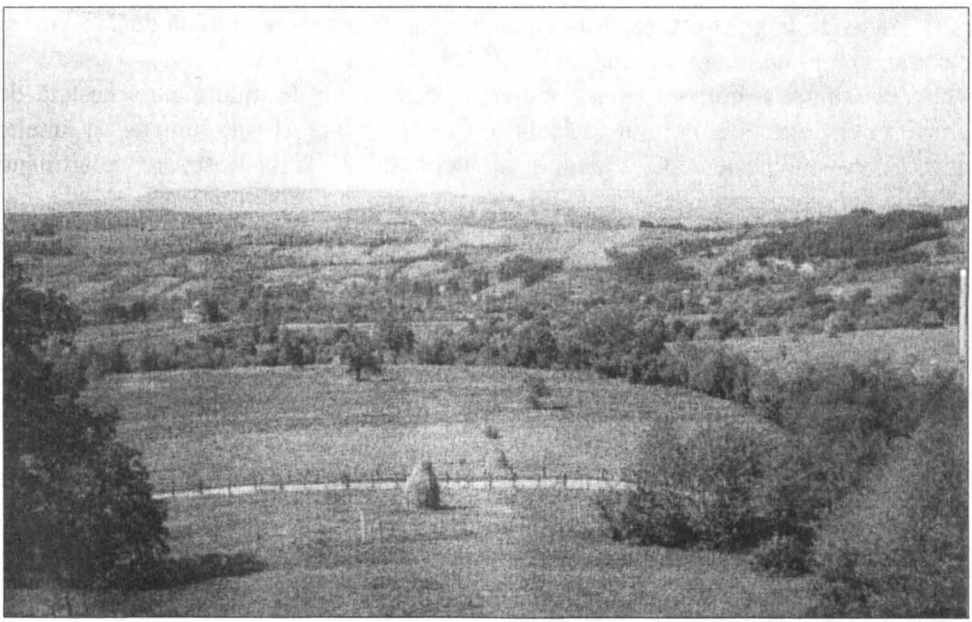
Nous avons relevé le fait que la structure musicale des chansons des Italiens n'a souffert aucune transformation au contact avec les traditions musicales roumaines.

https://biblioteca-digitala.ro

CERCETĂRI DE TEREN ÎN PLATFORMA LUNCANI – OBICEIURILE DIN CICLUL FAMILIAL –

EMIL ŢÎRCOMNICU şi LUCIAN DAVID

În luna august 2000, un colectiv de cercetare compus din Emil Ţîrcomnicu, Lucian David şi Lucia Neagoe a realizat, sub coordonarea ştiinţifică a conducătorului lor de doctorat, dr. Ion Ghinoiu, o cercetare preliminară de teren în Platforma Luncani, com. Boşorod, jud. Hunedoara, cu un dublu obiectiv: iniţierea în tainele culegerilor etnografice de teren şi depistarea, în chiar inima statului dac, Munţii Orăştiei, a unor elemente spirituale preromane. Ca metode de investigaţie s-au folosit interviul direct, participarea la manifestările economice şi culturale ale localnicilor şi observaţia directă. În ceea ce priveşte obiectivul al doilea, planul de cercetare a cuprins investigaţia amănunţită a *obiceiurilor familiale* (naşterea, căsătoria şi înmormântarea), în special cele legate de *Cartea românească a morţilor*, şi a *obiceiurilor calendaristice*, cu accente deosebite pe *calendarul popular* şi reprezentările mitice ale *panteonului românesc*. În vederea elaborării



Satul Boşorod.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 367–394

https://biblioteca-digitala.ro

studiului final, de sinteză, materialul înregistrat pe teren a fost structurat conform sistemului de interpretare utilizat în ultimele lucrări de îndrumătorul lor ştiinţific[1]. După redarea răspunsurilor la interviurile directe pe tema obiceiurilor din ciclul vieţii în acest număr al anuarului, vor urma cele referitoare la calendarul popular, inclusiv la reprezentările mitice, şi, în final, studiul de sinteză privind elementele de continuitate sau discontinuitate spirituală a dacilor în aşezările româneşti din Munţii Orăştiei.

Prezentare geografică şi istorică a zonei

Mărginimea Haţegului, denumire introdusă de Vintilă Mihăilescu, prezintă culmi largi cuprinse între 950 şi 1000 m (Vf. Crucii 1031 m, Alunu 948 m, Târsa 949 m, Dosul Vârtoapelor 979 m), pe alocuri coborând la 850–800 m (Muncelu 810 m, Ţâfla 854 m etc.). Mai fragmentate pe latura sudică decât pe cea nordică, aceste culmi reprezintă ultimul complex de nivelare (Gornovița) care, în partea de vest, se extinde mult sub numele de Platforma Luncani, parte individualizată a Munţilor Şureanu din Carpaţii Meridionali[2].

Termenul de *Platforma Luncani* a fost folosit pentru prima dată în anul 1950 de Ion Conea şi M. Kandel, care au încadrat-o între apa Streiului, la sud-vest, şi râul Grădiştei, la nord-est. Această unitate geografică are o suprafaţă de 215 km^2 şi o formă dreptunghiulară orientată NE–SV.

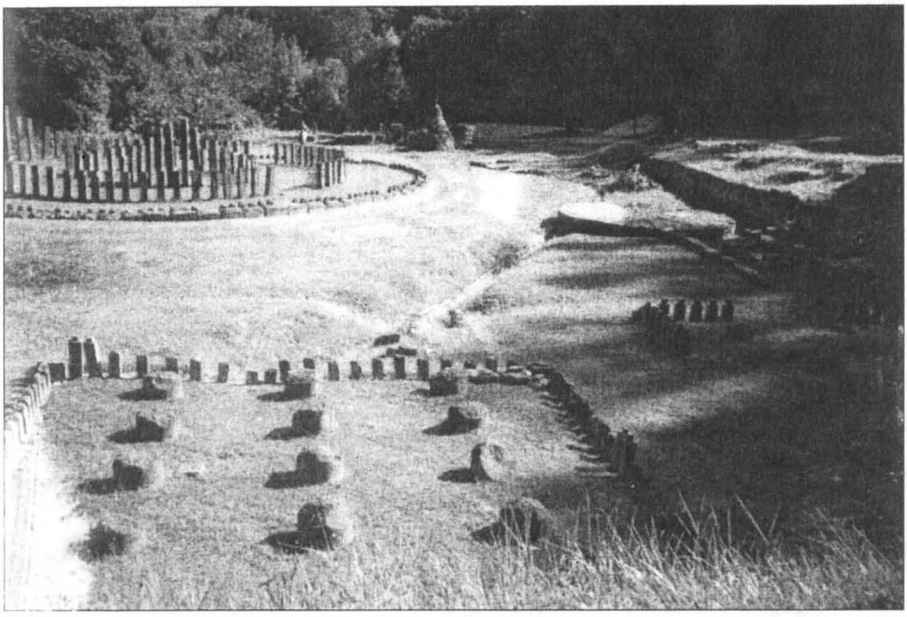
Vechimea şi continuitatea populării acestei zone de munte este atestată de urme de locuire ale omului paleolitic la Cioclovina (fosile umane şi unelte descoperite în peştera Cioclovina) şi neolitic la Ţâfla (aşezare aparţinând neoliticului, dezgropată de arheologi pe vârful Ţâfla).

Cele mai multe dovezi ale existenţei oamenilor în zonele înalte ale platformei şi în apropierea ei aparţin perioadei preromane şi romane, întreaga regiune adăpostind centrul administrativ al statului dac, respectiv al provinciei romane Dacia Felix. Săpăturile arheologice au scos la iveală, pe lângă cetatea Sarmizegetusa (aflată la o altitudine de 1200 m, la Grădiştea Muncelului) şi un complex militar şi civil lângă Costeşti, format din cetăţile Blidaru şi cea de pe dealul Cetăţuia, plus cetăţile Piatra Roşie (aflată chiar pe platformă) şi Feţele Albe. Toate cetăţile construite au avut acelaşi rol: apărarea capitalei statului dac de la Grădiştea Muncelului (Sarmizegetusa).

[1] Ion Ghinoiu, *Vârstele timpului*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1988; Idem, *Obiceiuri populare de peste an. Dicţionar*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997; *Lumea de aici, lumea de dincolo*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1999; Idem, *Panteonul românesc. Dicţionar*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2001.

[2] ***, *Geografia României*, III, *Carpaţii Româneşti şi Depresiunea Transilvaniei*, Universitatea Bucureşti, Institutul de Geografie, Bucureşti, Editura Academiei, 1987.

https://biblioteca-digitala.ro



Sarmizegetusa Regia – Sanctuarele.

Gospodăriile răspândite pe întreaga suprafaţă a platformei şi împrejurimile acesteia sunt grupate în trei comune: Boşorod, Orăştioara de Sus şi Pui. Cercetarea noastră s-a axat în special pe satele din comuna Boşorod, alcătuită din nouă sate: Chitid, Boşorod, Bobaia, Luncani, Prihodişte, Târsa, Alunu, Urşici şi Cioclovina (fig. nr. 1).

Aproape întreaga comună este presărată cu gospodării risipite, situate în mijlocul propriei moşii agricole sau grupate mai multe la un loc în *crânguri* (grupe de 5–6 gospodării, aparţinând de obicei familiilor înrudite). După locul de amplasare al satelor am identificat următoarele tipuri de aşezări pe cuprinsul platformei:

1. *Aşezările de înălţime*. Sunt amplasate pe podurile rămase întregi ale platformei, neerodate de apele curgătoare, şi au o structură risipită. Aceste sate risipite, cu structură nucleară (Târsa, Urşici, Prihodişte), sunt amplasate la o altitudine de 900–950 m.
2. *Aşezările pe interfluvii*. Din această categorie fac parte satele Alunu, Cioclovina, Bobaia şi cătunul de la Piatra Roşie. Sunt sate risipite, gospodăriile înşirându-se între 500 şi 800 m înălţime. Morfologia terenului, ca şi expunerea spre soare au condiţionat alegerea locului.
3. *Aşezările de vale*. Sunt amplasate de-a lungul Văii Luncanilor: Luncani, Boşorod, Chitid. Luncani şi Chitid sunt sate de vale răsfirate, cu gospodării înconjurate cu pometuri. O structură adunată are satul Boşorod, care este situat la contactul Platformei Luncani cu Depresiunea Haţeg.

https://biblioteca-digitala.ro

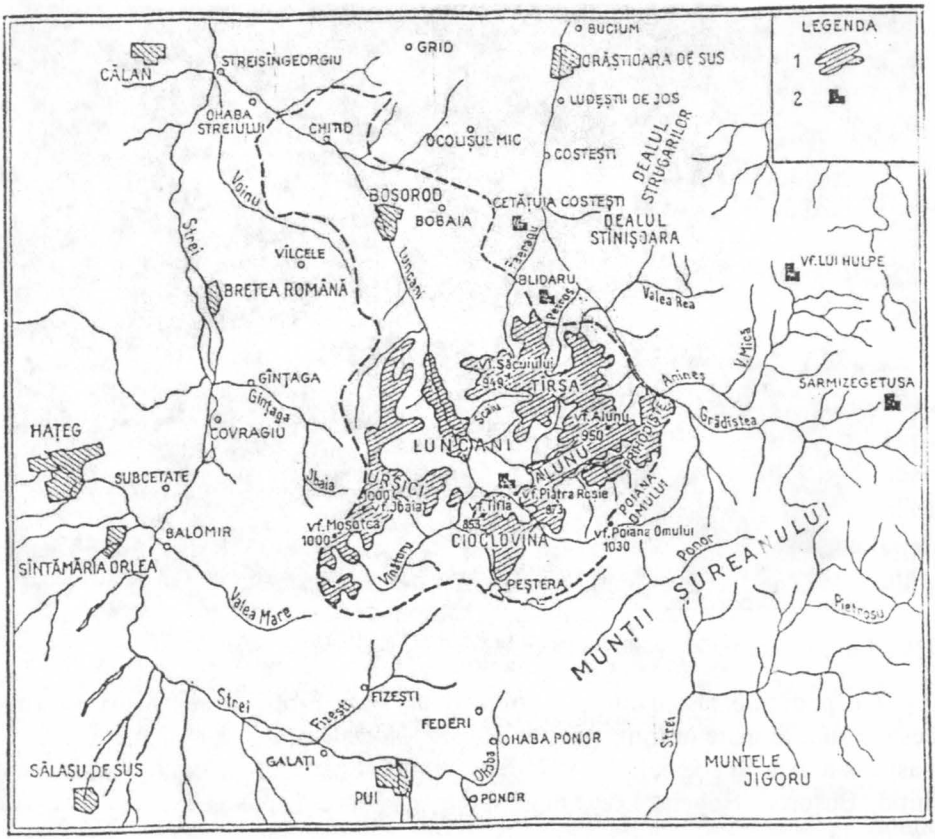


Fig. 1 – Delimitarea şi poziţionarea satelor pe Platforma Luncani.

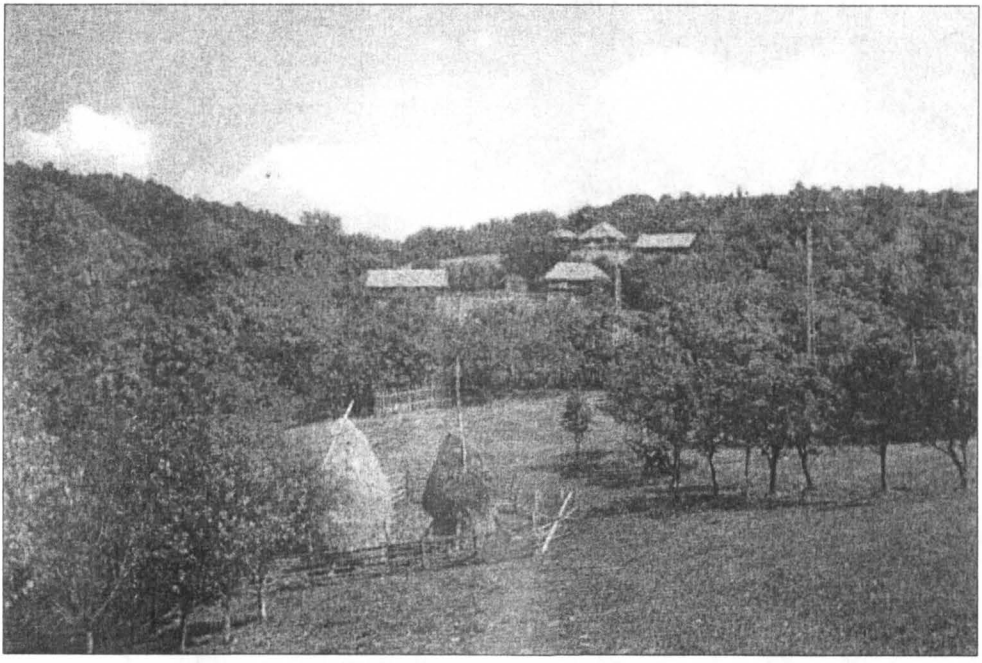
Platforma Luncani nu are un nume popular propriu, care să se refere la întreaga ei suprafață. Totuşi, locuitorii de pe platformă spun că „jos, la Boşorod, la Haţeg, la Pui etc., este *ţară*", în sensul de şes agricol şi cu sate temeinice, pe când sus nu e *ţară*, dar nici munte: „muntele e tocmai sus, la gol"[3]. Locuitorii Depresiunii Haţeg sau cei din Valea Mureşului nu au un nume special pentru Platforma Luncani. Au însă nume speciale pentru populaţia ei: „noi cei de pe vale – spun ei – suntem *ţărani*; cei din Luncani, însă, nu sunt ţărani; ălora le spunem noi *momârlani* şi *mărgineni*; noi trăim mai mult din pământ, ei numai din vite şi din pădure; ei sunt *oameni de margine*"[4].

Evoluţia populaţiei în comuna Boşorod (fig. nr. 2) a fost fluctuantă de-a lungul timpului. Astfel, dacă la începutul secolului al XX-lea populaţia comunei se ridica la 1491 de locuitori, după primul război mondial a scăzut la 1357 de suflete.

[3] I. Conea, M. Kandel, *Platforma Luncanilor*, Natura, II, 1, 1950, [f.l.], p. 23.
[4] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

Drumul de acces spre Platforma Luncani.



Satul risipit Urşici.

https://biblioteca-digitala.ro

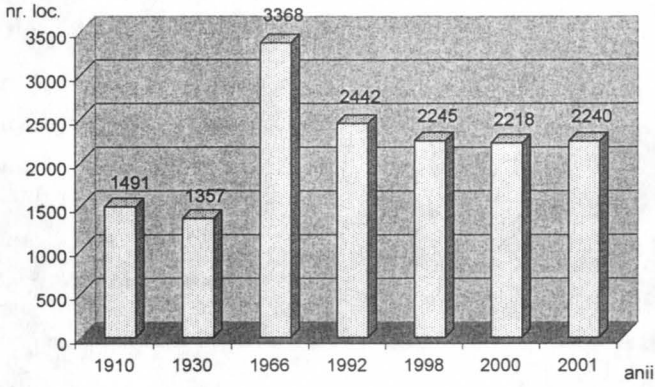


Fig. 2 – Dinamica populaţiei în comuna Boşorod în secolul al XX-lea.

O dată cu creşterea nivelului de trai, cultural şi sanitar, populaţia comunei a înregistrat cea mai mare creştere: 3368 de locuitori în anul 1966. Însă, după acest maxim, populaţia comunei a intrat într-un proces de scădere continuă. Cea mai mare reducere a numărului de locuitori se produce în perioada 1966–1992, fiind determinată de exodul populaţiei zonei către oraşele din apropiere (Călan, Simeria, Deva, Orăştie). Mirajul oraşului, pe de o parte, şi dezvoltarea reşedinţei de comună (satul Boşorod), pe de altă parte, i-a determinat în special pe locuitorii satelor de înălţime (Târsa, Prihodişte, Urşici), dar şi ai celor de vale (Luncani) să-şi părăsească temporar gospodăriile (fig. nr. 3).

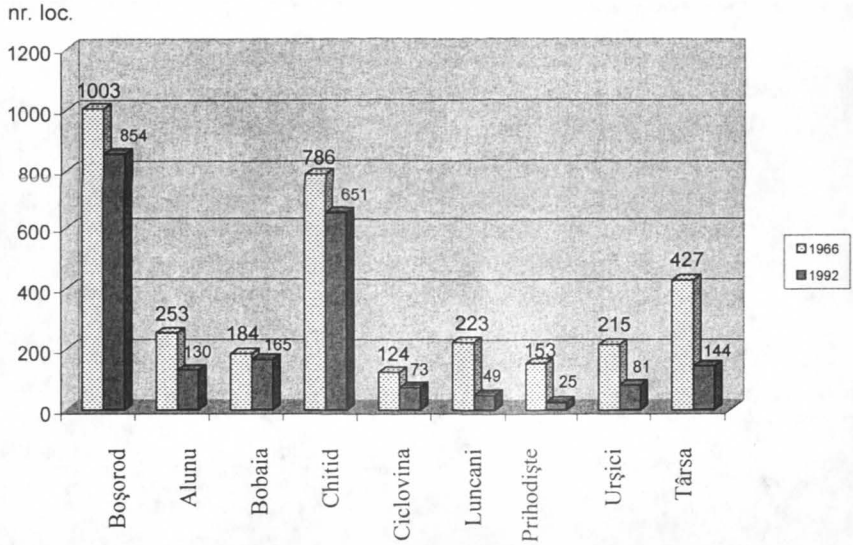


Fig. 3 – Dinamica populaţiei în satele din comuna Boşorod în perioada 1966–1992.

https://biblioteca-digitala.ro

În perioada 1992–2000 populația a înregistrat o scădere ușoară. Principalul factor al acestei diminuări îl constituie sporul natural, care are valori negative ca urmare a scăderii natalității. În anul 2001 populația comunei a crescut cu aproximativ 22 de persoane față de anul 2000, fiind rezultatul migrării urban-rurale. Un bun exemplu îl reprezintă chiar învățătoarea din satul Urșici, care s-a întors din orașul Petroșani în satul natal.

Analizând structura populației pe grupe de vârstă (fig. nr. 4), în anul 1966 se observă o „întinerire" a populației, ponderea grupei de vârstă 0–19 ani fiind net superioară celei de peste 60 ani. Însă, în anul 1992 se înregistrează o „îmbătrânire" a populației (ponderea grupei de vârstă 0–19 ani este inferioară celei de peste 60 ani), efect al evoluției natalității și mortalității, precum și al migrației populației (migrația urban-rurală include în special persoane cu o vârstă de peste 20–30 ani).

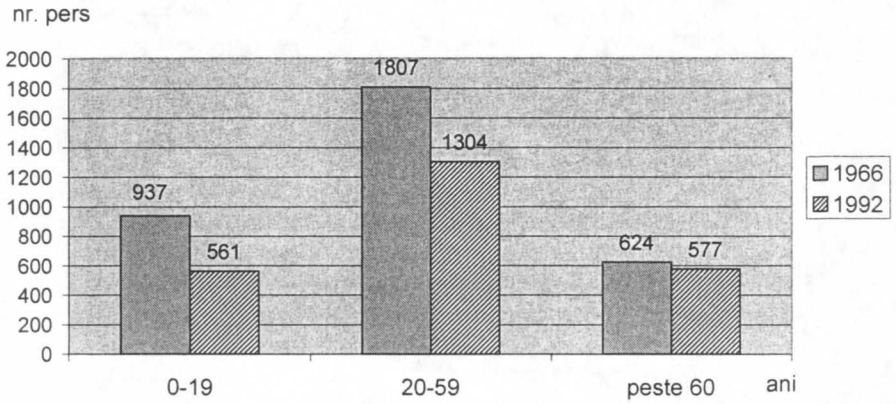


Fig. 4 – Structura populației pe grupe de vârstă în comuna Boșorod în perioada 1966–1992.

Din punct de vedere al structurii sale, populația activă, alături de numărul salariaților, este un element deosebit de important în definirea profilului economic al comunei Boșorod, al tipului funcțional al așezărilor (fig. nr. 5). În anul 1966 ponderea cea mai mare din totalul populației active îl deținea populația ocupată în agricultură (70,1%), urmată de populația ocupată în industrie (18,6%) și servicii (11, 2%). Această ordine este păstrată și în anul 1992, însă cu reducerea numărului de persoane ocupate în agricultură, cauză a exodului rural către orașele din apropiere. Urmărind ponderea populației inactive din totalul populației se observă că, dacă în anul 1966 aceasta reprezenta 31,1%, în anul 1992 reprezenta 49,2%. Această creștere a populației inactive se datorează procesului de „îmbătrânire" a populației (ponderea grupei de vârstă de peste 60 ani este superioară grupei de vârstă tinere).

Specifică „momârlanilor" este gospodăria cu curte deschisă. Casa este amplasată în mijlocul moșiei sau la limita dintre mai multe proprietăți, în cazul în care casele gospodăriilor sunt grupate în mici crânguri. Gospodăriile cu curte

https://biblioteca-digitala.ro

închisă şi întărită (cu ocol întărit) sunt întâlnite în satul Boşorod. Ele au înfăţişarea unor mici fortăreţe construite din lemn, material oferit din abundenţă de pădurile din apropiere – pe alocuri cu piatră şi cărămizi. Evoluţia numărului de gospodării (fig. nr. 6) este în strânsă legătură cu dinamica populaţiei, care a înregistrat un maxim în anul 1966, după care numărul de gospodării înregistrează o scădere continuă.

Materialul de construcţie folosit cel mai des este lemnul. Grajdurile şi aşezările temporare sunt construite în totalitate din lemn. În cazul caselor noi, cărămida a devenit materialul cel mai des folosit.

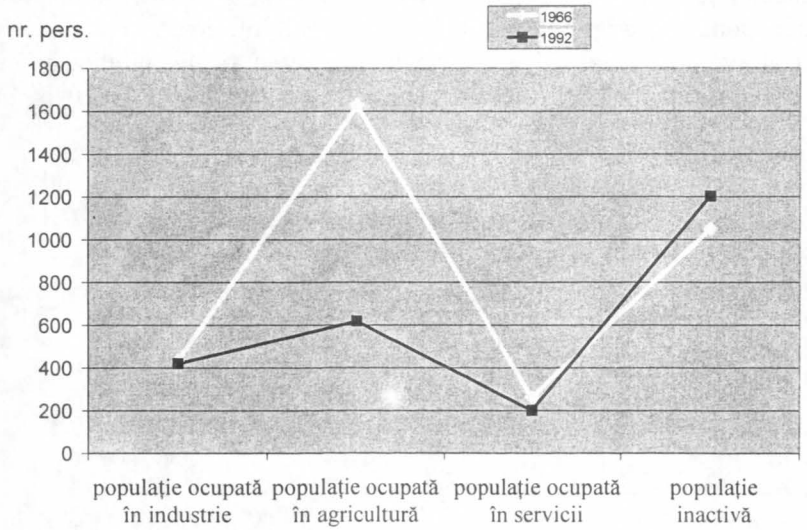


Fig. 5 – Structura populaţiei pe ramuri de activitate în comuna Boşorod în perioada 1966–1992.

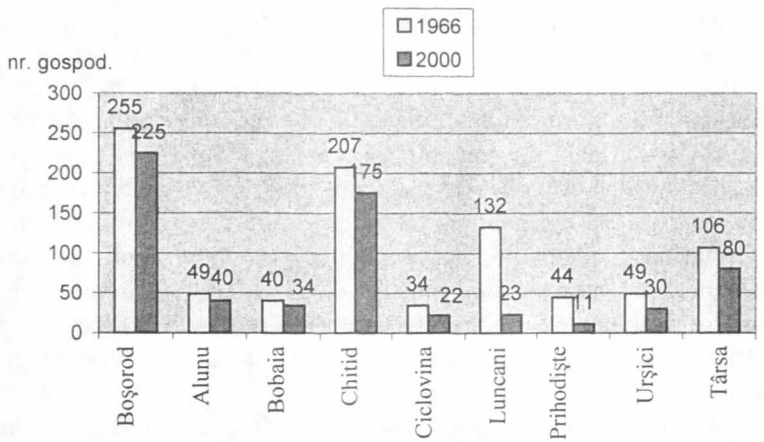


Fig. 6 – Evoluţia numărului de gospodării în satele din comuna Boşorod în perioada 1966–2000.

https://biblioteca-digitala.ro

Principala ocupație a locuitorilor zonei este creşterea animalelor. Elementele tradiționale, îmbinate cu tehnici moderne introduse pentru uşurarea muncii, au rămas mărturii menite să ateste vechimea acestei îndeletniciri.

Teritoriul, ocupat în trecut aproape în întregime cu păstoritul (luncănenii sunt, alături de brăneni sau mocani, vestiți oieri), cunoaşte astăzi o evoluție specifică: pe lângă activitățile de îngrijire a vitelor se dezvoltă îndeletnicirile agricole: cultivarea plantelor (porumb, secară, cartofi etc.) şi pomilor fructiferi. Păstoritul pendulator este practicat la stânele aflate în munții din apropiere: Retezat şi Şureanu. Începând cu luna mai, familiile aparținând unor grupuri de case aflate în relativă apropiere îşi adună vitele şi oile, trimițându-le la cea mai apropiată stână aflată la o zi sau două de mers. Aici animalele vor fi păzite de unul sau doi ciobani, de mulsul şi de prepararea laptelui ocupându-se băcițele care locuiesc permanent la stână, fără să coboare în sat până la sfârşitul verii. Băcițele sunt alese din rândul femeilor de peste 50 ani, cele tinere rămânând să îngrijească de gospodărie şi, din când în când, să transporte produsele, gata preparate, de la stână la gospodăria din sat.

Din totalul suprafeței de teren din comuna Boşorod (12 677 ha), pădurea, care ocupă pantele abrupte şi puțin expuse la soare, reprezintă cea mai mare parte (fig. nr. 7). Deşi fondul forestier este însemnat, exploatarea lemnului nu este făcut de locuitorii zonei, ci de firme din toate colțurile țării: Moldova, Oltenia etc. O pondere însemnată o au şi păşunile şi fânețele ce au determinat şi dezvoltat creşterea animalelor. O parte din aceste suprafețe ocupate cu păşuni şi fânețe sunt rezultatul despăduririlor succesive. Având în vedere relieful accidentat şi condițiile climatice specifice zonei montane, terenurile arabile dețin o suprafață restrânsă. O pondere semnificativă se înregistrează numai în moşia satelor Boşorod şi Chitid.

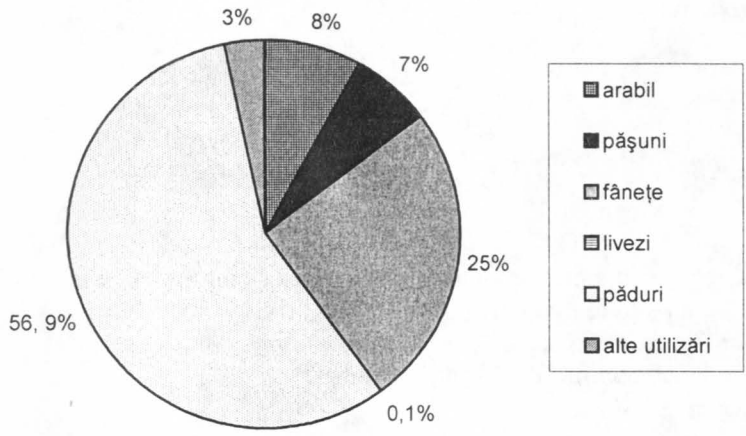


Fig. 7 – Comuna Boşorod. Structura fondului funciar – 2000.

https://biblioteca-digitala.ro

Platforma Luncani are, prin condiţiile fizico-geografice, zestrea etnofolclorică şi vestigiile arheologice, un extraordinar potenţial turistic. Nicăieri în ţară nu sunt adunate într-o regiune atât de restrânsă un număr atât de mare de urme ale preistoriei şi istoriei vechi româneşti[5].

Adăpost temporar (odaie) în care a locuit echipa de cercetare.

FIŞĂ

CICLUL FAMILIAL

1. Obiceiuri la naştere

Moaşa copilului

Inf. Corbea Eleonora, Boşorod:
Î. Cine moşea copilul?
R. „Cine vroia mama. Mai înainte ca să nască se înţelegea cu familia".
Î. Dv. aţi moşit vreun copil?
R. „Am moşit, am botezat".
Î. Cum îi zice copilul femeii care l-a moşit?
R. „Tot moaşă îi zâce".

[5] *Ibidem*, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro

Î. Cum numeşte moaşa copilul pe care l-a moşit?

R. „Ie, ie, nepot, nepot îi zâce la copil. Copilul îi zâce tăt moaşă şi mama copilului tăt moaşă".

Î. Cum respectă nepotul şi părinţii lui pe moaşă?

R. „Îi mai dau câte-o haină, câte-un vas cu apă, câte ceva. Acuma parcă s-a mai stricat obiceiul, nu-i mai dau, dar [înainte] le da".

Buricul (cordonul ombilical)

Inf. Corbea Eleonora, Boşorod:

Î. Când tăiaţi buricul, câte noduri făceaţi, cu ce-l legaţi?

R. „Când îl năştea, luam cuţitoarea de la cămaşe şi legam buricul. Tăiam cam la 15–20 cm şi-l legam. Strângeam bine şi făceam două noduri".

Î. La câte degete îl legaţi?

R „Trei degete".

Î. Când se usca, ce se făcea cu el?

R. „Când se vindeca, pica. Îl puneam într-o batistă şi-l ţineam pentru amintire".

Î. La ce era bun?

R. „Mai zâceau unele că fac de dragoste după feciori. Când era să se căsătorească se lua unsoare de pe copil în cutie şi făceau de dragoste".

Inf. Bălușă Leonița, Cioclovina:

Î. Cu ce se tăia buricul?

R. „Foarfecă mică, c-o ţâră foarfece".

Î. Nu se tăia cu toporul sau cu altceva?

R. „Nu. Eu tăt cu foarfeca am tăiat".

Î. Cu ce se lega?

R. „Cu aţă, la două locuri. Legam aşe".

Î. Aşa, cum?

R. „Aicea-i copilu, aicea-i buricu, aicea ciolz. Şi să leagă şi pe-aici şi să leagă şi pe-aci. Şi ăla de rămâne şi ăl dă rămâne la copil. Şi după aia luăm încheietoarea de la tatăl copilului, de la cămeşă, ştii cum avea mai demult cămeşa încheotoare şi legam cu ie. Mai demult, acuma, mai încoace, nu mai leagă aşe".

Î. La trei degete îl legaţi?

R. „La trei deşte, aşe, uite aşe".

Î. Şi pe urmă?

R. „Aşe. Şi dup-aia tăiem şi legăm şi ăl dă rămâne. Şi ăla îl legăm".

Î. Şi ăl care rămâne ce faceţi cu el?

R. „Păi ăla îl îngropăm în pământ. Moaşa făcea ea o groapă undeva şi-l îngropa".

Î. Buricul tăiat nu se păstra în casă?

R. „Unele muieri îl păstrau, eu nu l-am păstrat, c-o picat şi... Unele muieri l-o mai păstrat, îl punea pe la grindă. Se usca pe-acolo capetu ăla care rămâne".

https://biblioteca-digitala.ro

Î. Şi pe urmă ce făceau cu el?
R. „Nu ştiu ce făceau. Auzeam că îl mai pune bine".
Î. Se punea deci la o streaşină, nu şi sub pragul casei?
R. „Nu sub prag. La streaşină".

Locul (casa) copilului

Inf. Corbea Eleonora, Boşorod:
Î. Ce se făcea cu casa copilului după naşterea copilului?
R. „Se îngropa la o streşină, la un loc care să nu fie umblat. Puneau acolo tămâie, apă sfinţită şi o îngropau".
Î. Cine o îngropa? Moaşa?
R. „Eu asta nu am făcut-o. Soacra, mama [o făcea]".

Inf. Bălușă Leonița, Cioclovina:
Î. Cum îi ziceți la ce se îngroapă, *casa copilului* sau altfel?
R. „Locul copilului şi să-ngroapă la streşină de casă. Acolo nu se vedea soarele. Făceam groapă şi îl îngropam aco' ".
Î. Se mai punea ceva în *locul copilului*, tămâie sau altceva?
R. „Nu puneam nimic, numa făceam groapă. Tămâie pe-acolo să se spurce? Tămâia e curată!"

Muierea născută (lăuza)

Inf. Bălușă Leonița, Cioclovina:
Î. Cum se numeşte femeia care a născut?
R. „Muiere născută, cum să zâcă. Atât, nu are un nume".
Î. Câte zile nu are voie să meargă sau să intre în biserică femeia care a născut?
R. „40 dă zâle. Şi-atunci la 40 dă zâle ia copilul şi mere şi-i face moliftă popa şi dup-aia să bagă-n biserică".

Prima scaldă

Inf. Corbea Eleonora, Boşorod:
Î. La câte zile se făcea prima scaldă a copilului?
R. „În fiecare zi, seara şi dimineaţa".
Î. Se punea ceva în prima zi de scaldă?
R. „Puneam fluier, creion, pix, ac dacă era fetiţă..."

Obiceiuri de însănătoşire a copilului bolnav

Inf. Corbea Eleonora, Boşorod:
Î. Dacă se îmbolnăvea copilul, era obiceiul să fie alăptat prin gură de lup?
R. „Am auzit, dar eu nu am văzut".
Î. Dacă copilul botezat se îmbolnăveşte, se obişnuieşte să i se schimbe numele?

https://biblioteca-digitala.ro

R. „Nu, aici nu".

Î. Pe la 7–8 ani fetițele obișnuiau să se lege surate, verișoare?

R. „Eu n-am știut de așa ceva. Dacă mama fetiței murea, se lua o altă mamă. Dacă fetița era bolnavă se băga în groapă și o scotea cealaltă [mamă] și o ducea".

Î. Ce relații existau între ele?

R. „Într-o relație ca mamă [și fiică]. Se aveau bine, ca și când ar fi fost neamuri".

Î. Mama îi lăsa ceva moștenire?

R. „Nu, nu-i dădea. Doar atât că-i zicea mamă".

Ursitoarele

Inf. Corbea Eleonora, Boșorod:

Î. La câte zile se pun Ursitori?

R. „Pe timpuri, am auzit, dar acum nu. Îmi spunea buna mea că erau ursitori și urseau. Oamenii se feresc. Se ducea la fereastră o muiere bătrână și spunea ce se întâmplă cu copilul".

Botezul

Inf. Corbea Eleonora, Boșorod:

Î. După câte zile se boteza copilul?

R. „La 2–3 săptămâni".

Î. Cine duce copilul în brațe, în ziua botezului, de acasă la biserică?

R. „Apoi moașa și nănașa îl aduce".

Î. Se face un ospăț?

R. „Da, după cum erau de înstăriți părinții".

Inf. Băluşă Leonița, Cioclovina:

Î. La 40 de zile se botează copilul?

R. „Ba, copiii [băieții] se botează mai iute".

Î. Mai iute?

R. „Care cât vrea să-i țână. Da femeia n-are voie să se bage în biserică 40 dă zâle".

Î. Dumneavoastră, ca moașă, trebuia să faceți prima scaldă copilului?

R. „Da, da".

Inf. Dănescu Ilie, Boșorod:

Î. Este obiceiul ca pruncul să fie uns, după naștere, cu unsoare de urs?

R. „A fost, [e] un obicei mai de mult. Ungeau copii, când îi scăldau, cu unsoare de urs, ca să fie tari. Acum nu mai face nimeni".

Î. Cine-l ungea?

R. „Moașa și cu mama lui".

Î. Dacă un copil se speria era obiceiul să-l afume cu păr de urs?

R. „Da, da. Tot din bătrâni erau obiceiuri de-astea".

https://biblioteca-digitala.ro

Î. Dacă se îmbolnăvea un copil de boală grea, era obiceiul de a-l numi cu numele de Urs?

R. „Mai era şi îi făceau descântece".

Pupăza (colacul de botez)

Inf. Corbea Eleonora, Boşorod:

Î. Se face un colac special pentru botez?

R. „Se face masă pregătită. Nu se mai fac colaci. Înainte, pentru naşi şi moaşă, se făceau colaci şi se ducea la Paşti şi la Crăciun".

Î. Aţi auzit de un colac numit pupăză?

R. „Pupăză, aşa îi spunea. Se ducea la moaşă într-o zi şi la naşă în altă zi".

Î. Cum arăta acest colac?

R. „Aveau o cruce la mijloc".

2. Obiceiuri la nuntă

Locuri de întâlnire a tinerilor

Inf. Pantiloiu Adam, Urşici:

Î. Unde se cunosc tinerii?

R. „La clacă. Sara să lasă cu petrecere, cu distracţie".

Î. Unde se mai cunosc?

R. „La Nedei".

Mersul în cuscrii (peţitul)

Inf. Corbea Eleonora, Boşorod:

Î. Cine mergea *în cuscrii*?

R. „Băiatul, părinţii şi pe cine mai vroiau din neam".

Î. Se fixa data nunţii, unde vor sta copiii?

R. „Da se ştia. Dacă erau doi băieţi în casă, unul pleca ginere [mergea la casa miresei]".

Inf. Pantiloiu Adam, Urşici:

Î. Se merge în peţit sau cum se zice?

R. „Da, da".

Î. Băiatul merge singur sau este însoţit şi de alte persoane?

R „Cu părinţii, cu naşii, cu o rudă apropiată".

Î. Şi ce discută ei acolo?

R. „Ei, no acuma depinde care cum deschide discuţia. Spune, no, uite de ce-am venit, dacă sunteţi de acord, dacă nu..."

Î. Se vorbeşte şi despre zestre?

R. „Mai puţin, atunci".

https://biblioteca-digitala.ro

Zestrea la căsătorie

Inf. Pantiloiu Adam, Urşici:

Î. Cam ce se dă de zestre copiilor la căsătorie?

R. „Se dă vacă, oi. Şi la fată, şi la băiat".

Î. Pământ nu se dă?

R. „Şi pământ. Care are mai mult dă şi pământ, care nu, nu. Depinde, după cum are".

Timpul favorabil căsătoriei

Inf. Pantiloiu Adam, Urşici:

Î. În ce perioadă a anului se fac nunți aici, tot anul sau numai în anumite sezoane?

R. „Cam primăvara, vara".

Î. Numai primăvara, şi toamna?

R. „Şi toamna se mai fac. Iarna nu se fac. E zăpadă mare şi nu-s condiții ca să faci cort. Şi nu poate sta nime în cort afară".

„Uspățul" (nunta)

Inf. Corbea Eleonora, Boşorod:

Î. Cum se numeşte nunta la dumneavoastră?

R. „În zona noastră *uspăț* se spune".

Durata „uspățului"

Inf. Corbea Eleonora, Boşorod:

Î. Câte zile ținea nunta?

R. „Trei zile ținea, de duminică de la biserică, plecau unde se stabilea. Mirele mergea după nănaş, cu alaiul, spunând minciuni, mergeau apoi după mireasă. Totuşi, prima noapte o ducea la mire, iar apoi fiecare la casa lui. Mâncau o masă la mire, o masă la mireasă. A doua seară tot aşa, a treia seară tot aşa".

Steagul de nuntă

Inf. Corbea Eleonora, Boşorod:

Î. Se obişnuieşte să se facă brad sau steag la nuntă?

R. „Se făcea steag, dar s-a pierdut obiceiul. Se făcea o bâtă lungă şi în vârf puneau cârpe, ciucuri, batiste, dantele, tricolor".

Î. Cine-l purta?

R. „Un fecior care era mai de frunte, mai țeapăn".

Î. Era un dans numit jocul steagului?

R „Stegarul mergea înaintea uspățului, el deschidea uspățul. Mergea călare pe cal şi ținea steagul".

https://biblioteca-digitala.ro

Î. Când ajung cu steagul la poarta miresei, ce făceau cu el?

R. „Nu ştiu. Jucau steagul afară, îl puneau deoparte şi intrau în casă".

Inf. Ilie Miclăuş, Cioclovina:

Î. Cum era făcut steagul de nuntă?

R. „Un fel de băţ frumos, de 2,5 m. Era împodobit cu baticuri frumoase. Erau stegari feciori anume, care-l purtau. Jucau stegarii cu mireasa".

Găinuşa

Inf. Corbea Eleonora, Boşorod:

Î. Când venea mirele să ia mireasa, se ridica *găinuşa*?

R. „Da, da, se ridica o sticlă într-un stâlp, în vârf de casă şi se împuşca, când erau puşti. Când n-au mai fost puşti se suiau şi o aduceau".

Inf. Miclăuş Ilie, Cioclovina:

Î. De ce se împuşcă găina la uspăţ?

R. „Dacă nu o împuşcă, nu poate lua mireasa. Se pune în vârful bradului".

Î. Într-un pom înalt la intrarea în casa miresei?

R. „Da, şi-n măr, şi-n nuc am văzut, dacă nu au brad".

Î. Cum arată găinuşa?

R. „Ca o pasăre cu pene. Are un arc care vibrează, se mişcă. Nu oricine poate s-o împuşte".

Inf. Pantiloiu Adam, Urşici:

Î. Din ce e făcută găinuşa de la poarta miresei?

R. „Ca o pasăre. Nu ştiu din ce, o sticluţă [şi pene de pasăre]. Se certau vornicii la poartă, cu batjocuri, să nu dea mireasa".

Î. Dar găinuşă adevărată aţi văzut vreodată în pădure?

R. „Găinuşă am văzut, da".

Î. Cine o făcea, unde se punea?

R. „Cine-o făcea nu ştiu. Era pusă într-un nuc, rudă [prăjină] lungă. Sus, acolo, era o sticluţă mică legată acolo în vâlva ei. Era subţâre şi no, când bate vântul, aia să mişcă şi-ntr-o parte şi-n alta şi aia trebuie împuşcată".

Î. Împuşcată sau spartă cu băţul?

R. „Cam împuşcată era. Trebuia să aibă armă de vânătoare. Dar acuma numai că e interzis".

Î. Atunci cine o împuşca?

R. „Păi, un vânător, cine avea armă".

Î. Nu mirele?

R. „Nu. Unul bun. Eu unde-am văzut o fost un vânător care-o venit cu arma. Ăla o împuşcat-o. Dar din partea mirelui, bineînţeles. După împuşcarea găinuşei aveau voie [nuntaşii mirelui] să intre în curtea miresei".

https://biblioteca-digitala.ro

Î. Se spuneau anumite orații?

R. „Da, da, da. Să țânea o cuvântare acolo".

Î. Cine-o spunea?

R „Păi era oameni numiți, care știau să țână cuvântarea asta. Unu din partea mirelui și unu dintr-a miresii. Se contraziceau acolo... discuții".

Î. După intrarea în curte ce urma?

R. „Pă urmă, după ce intră în curte, mirele trebuia să găsească mireasa. Mireasa era ascunsă-n cămară. Îmbrăcau mireasă câte-o babă și-o scoteau înaintea mirelui și-apăi mireasa adevărată. După ce găsea mirele mireasa, intrau în casă și începea nunta".

Stolnicul (colacul miresei)

Inf. Corbea Eleonora, Boșorod:

Î. Deasupra capului miresei se obișnuia să se rupă un colac sau o turtă?

R. „Da, se aducea o masă pe care se suia mireasa. Pe masă era un bol cu grâu, cu cucuruz, cu mazăre, ca să aibă noroc. Îi da un tort să aibă noroc, și tot ce dădea mireasa purta noroc. Ea arunca în toate direcțiile, făcea cruce. Socrul o lua de mână, o pupa și o sucea de trei ori pe după masă. Spuneau *minciuni* [strigături] fetele și feciorii".

Î. Se face un colac special la căsătorie?

R. „Se face *stolnic*, merge preotul și-l cântă la biserică. Este un colac împletit pe de lături, la mijloc are o cruce. Se face un sul împletit după o pitulice, peste el se face o cruce".

Inf. Pantiloiu Adam, Urșici:

Î. Ce alt obicei are loc în curtea miresei?

R. „Se urca mireasa pă masă și arunca grâu peste oameni, peste nuntași. La Boșorod și-acuma mai e".

Moștenitorul gospodăriei

Inf. Pantiloiu Adam, Urșici:

Î. Care din copii stau cu părinții, fata sau băiatul?

R. „De obicei băiatul, dacă este băiat în casă".

Î. Dar dacă sunt mai mulți frați, care din băieți rămâne în casa părintească, cel mic sau cel mare?

R. „Care vrea să rămână. Acuma nu-i chiar exact stabilit: ăl mic sau ăl mare. Depinde după cum își găsește fiecare fata. Care cum se căsătorește. Poate să nu rămână nici unul cu părinții".

3. Obiceiuri la înmormântare

Bradul la înmormântare (soț sau soție postumă)

Inf. Băluță Leonița, Cioclovina:

Î. Se face brad la înmormântare?

https://biblioteca-digitala.ro

R. „Se face la cei care nu-s căsătoriţi. La fete şi la feciori. La ăia se face. Şi la ăilalţi se face numai cruce. Le face brad dacă-s tineri, cum să nu".

Î. E un cântec al bradului?

R. „Se cântă. Da eu nu ştiu de-astea. Când vin cu el a fată punie o proboadă neagră în brad. Zâce că aia care îi punie cârpa în brad e nevasta ficiorului pă hailaltă lume. Şi să cântă, cântă, cântă şi zâc în floaieri".

Î. Se cântă cu fluierul?

R. „Cu fluierii ăia".

Inf. Bulcuşi Ion, Urşici:

Î. La cine se face brad la înmormântare?

R. „La cei necăsătoriţi".

Î. Când se duc să-l taie?

R. „Atunci când vor să-l înmormânteze. Se duc flăcăii după el, cu fluiera, cântând. Cântă din gură".

Î. Cine-l găteşte?

R. „Femeile. Pun flori".

Î. Îl duc la groapă odată cu mortul?

R. „Da. Cu crucea şi bradul înaintea mortului".

Î. Întâi bagă bradul în pământ?

R. „Da, întâi bradul. Când îi face groapa [mortului] face loc şi pentru brad".

Î. De ce a fost înmormântat aici flăcăul mort în avalanşă? (A se vedea fotografia mormântului separat, din grădină, cu cruce de marmură şi îngrădit cu gard.)

R. „Păi aici au pământul".

Inf. Urşic Ileana, Urşici:

Î. Bradul cine-l taie?

R „Şapte feciori au mers după el în pădure. Aşa e din bătrâni. Şapte feciori să se ducă după brad şi să-l taie numai cu-n topor. Feciorii îl îmbracă, îl duc la mormânt. Câţi ani are, atât să fie bradul de înalt. El a avut 31 de ani. S-au adunat fete, dar una singură a făcut cununa, de sus până jos, cu flori, cu coacăze, cu hârtii colorate".

Î. Şi au cântat ceva fetele?

R. „Nu au cântat, că nu au ştiut. Şi le-am zis: «nu aţi cântat bradul?». Că trebuie cântat când pleacă mortul. N-or ştiut, nu le-a mai venit în minte".

Î. De ce se pune brad la mormânt?

R. „Aşa e obiceiul la noi, când moare un fecior".

Î. În brad ce se pune?

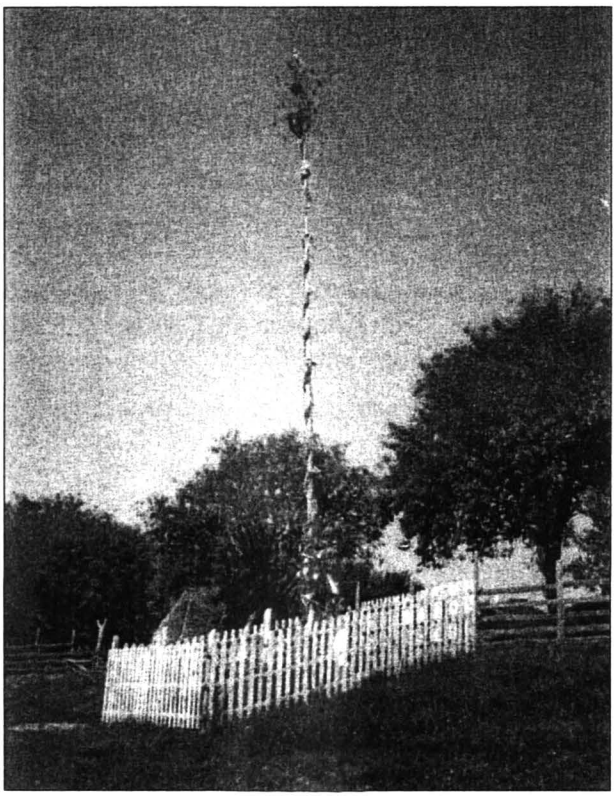
R. „Tot felul de flori. Câţi ani are omul, de atâţi metri trebuie să fie de înalt. M-am dus şi l-am cântat".

Î. Mai ştiţi versurile?

R „Din bătrâni l-am auzit, că nu mi s-a mai întâmplat. Eu aşa am zis:

https://biblioteca-digitala.ro

«– Bradule, brăduțule
Tu de unde ai plecat
Că nimeni nu te-o așteptat
Și nimeni nu te-a poftit
Tu aici de ce-ai venit?
– Șapte tineri m-or tăiat,
Șapte fecioraşi,
Toți cu-n toporaş,
Toți or dat o dată,
Până când m-or pus la vatră.
Și m-or luat la ei acasă,
Și m-or dus la un fecior,
Cu jale și mare dor.
Și m-or pus într-o grădină
Ca să fie pă vecire
Veşnică de amintire.
– Spune cuscră când mai vine,
Că noi tot te-om aştepta
Seara și dimineața
Tot cu apă rece-n vatră
Și cu mâncare pe masă
Că doară mai vine acasă.
Dar pământul ghiare câine
Ce apucă el nu mai vine»".



Brad la înmormântare în satul Urşici,
soție postumă a unui tânăr surprins de o avalanşă.

Lumina de stat (statul sau măsura mortului)

Inf. Ileana Urşic, Urşici:
Î. La mort se face o lumânare de mărime egală cu înălțimea lui?

https://biblioteca-digitala.ro

R. „Cât este el. Se arde".

Î. Cum îi zice?

R. „Lumina de stat".

Î. Cât arde?

R. „Cât arde, arde, şi de nu o duci la biserică. Trebuie să fie cinci lumini. Paharul cu apă se pune în fereastră, de când moare şi până la şase săptămâni. Unul cu apă şi unul cu vinars. Ce este în sufletul omului aia se varsă mai iute".

Inf. Băluşă Leonița, Cioclovina:

Î. Cum se face lumina de stat?

R. „Vine şi măsoară până-i mortu-n casă. Măsoară pă sicriu în casă.".

Î. Cu ce se ia măsura mortului?

R. „Cu o boată die alun verde".

Î. Ce se face apoi cu boata de alun verde?

R. „P-aia o bagă în groapă la urmă aco".

Î. Dar nu se face o lumânare cât mărimea mortului?

R. „Să face lumină, lumină, cum să nu. Şi să face colac uite-aşe, roată fac. Lumina statului, aşe îi spune la noi, lumina statului". Aşe şi dup-aia rămâne capătu aşe, în sus, şi-l aprinde".

Î. Ce se face cu lumina statului?

R. „Aşa, punie când face popa slujbă, tăt acolo pă chiptul lui pă o blană aşe. Punie o blană acolo şi acolo arde până să face popa slujbă".

Î. Staţi puţin, pe mine mă interesează cum o încolăceşte, aşa [stânga] sau aşa [dreapta]?

R. „Da, aşe".

Î. Deci de la dreapta la stânga?

R. „Da, da, da. De la dreapta la stânga, aşe".

Î. Deci invers cum merg acele ceasornicului?

R. „Ie, ie, ie".

Î. Se ridică în sus pe urmă capătul?

R. „Se ridică capătu ăla uite-aşe în sus şi să arde până face popa slujba. O mai desface câte o ţâră [ca să ardă tot timpul cât face popa slujba]".

Î. Ce se face cu ea după înmormântare?

R. „Aia o duc la biserică, după ce să-ngroapă mortu".

Î. O lasă la biserică?

R. „Şi o lasă la biserică. Şi-acolo o aprinde prâznicu în toate duminicile. N-o ţâpă pân' să gată.

Şi aia [lumânarea] de moare cu ea în mână iar la biserică o duc. Şi alea patru [lumânări] de la copârşug. Să pun la sicriu patru lumini şi ălea le duc la biserică".

Î. Rămân la biserică, nu le mai duc la groapă cu mortul?

R. „Unii le duc la biserică, unii le bagă-n groapă, care cum ştiu, cum vreu".

https://biblioteca-digitala.ro

Uşurarea morţii

Inf. Băluşă Leonița, Cioclovina:

Î. Ce se face ca omul să moară mai liniştit, să-şi dea sufletul mai uşor?

R. „Păi ce să facă. Iată, no, să steie liniştit aco pă pat. Da' cum nu ştiu să spun eu. No, să stea pă pat, să fie cineva lângă el să-l îngrijească. Urmaşii lui să-l pregătească duhovniceşte, să-l ducă la biserică, să-i aducă pă preotu să-i facă slujbă, să-l ducă să-l spovedească, să-l împărtăşească".

Î. Aşa, să se liniştească sufleteşte?

R. „No, ăsta e un obicei la noi creştinesc. Este un obicei după religia noastră ortodoxă: să moară omu împăcat cu Dumnezeu. Aduce pe popa, îl spovedeşte, îl cumineca, îi face slujbă".

Î. E obiceiul să se aşeze cel care trage să moară pe pământ?

R. „Nu, la noi nu să punie. Nu-l duce nime din pat nici unde. Încă şi omu meu a murit numai de-un an şi ceva, dar nu l-am dus nicăieri".

Î. Este obiceiul ca muribundul să-şi ceară iertate de la prieteni, de la rude?

R. „Păi, care poate şi mai are ştiinţă până atuncea îşi cere. Altu, de nu mai poate să vorbească, să-şi mai ceară [iertare], nu. Care de cum i-a fost orânduit să-i fie moartea".

Î. Ce obiceiuri sunt imediat după moartea omului?

R. „După ce moare îl scăldăm, îl spălăm, îl îmbrăcăm în haine bunie, îl băgăm în sicriu. Patu unde o murit îl schimbăm, îl spălăm, unii îl mai ard în foc, alţii nu".

Jocuri la priveghiul de înmormântare

Inf. Băluşă Leonița, Cioclovina:

Î. La câte zile de la moarte se îngroapă omul?

R. „La două zâle. Două nopţi se priveghează".

Î. Numai două nopţi se priveghează?

R. „Păi aşa vin: cam două nopţi şi două zâle".

Î. Era obiceiul să se facă jocuri la priveghi?

R. „Da, purice, fac mâţă oarbă, fac de-alea, se leagă aşa la ochi şi se bâzâie pe-aci pin casă. Da, să fac jocuri d-elea".

Î. Dar să se mascheze careva se obişnuia?

R. „Să mai şi maschează, da' mai demult".

Î. Şi ce mască puneau?

R. „O, domnule, se căneau pă ochi. Se căneau pă ochi şi lăsau mustăţi die lână albă mare. Se făceau în toate felurile: se îmbrăca cu cearceaf alb, aşe, până jos, zâcea că e moartea. O făcea pă moartea".

Î. Se speria lumea?

R. „Păi se mai speriau copiii, cine nu ştie ce e aia".

Î. Ce zicea moartea?

https://biblioteca-digitala.ro

R. „Mai zâcea, ce-o focu nu ştiu ce zâcea. Da' s-o făcut moarte şi i-o dat coasa să taie capu la oameni. O fost aicea un priveghi de i-o dat coasa la moartea aia de s-o făcut şi s-or speriat nişte muieri, nişte copii". Aoleu! „O fost făcută urâtă rău. Da' la urmă o trecut aia, no".

Î. Era obiceiul să-i lege mâna mortului cu o sfoară scoasă pe fereastră ca s-o mişte?

R. „Da, am auzât, da eu n-am văzut aşe. Nu ştiu cum de-i mai ridicau de să spăriau oamenii. Dar eu n-am văzut".

Î. Aţi auzit de cântecul zorilor?

R. „Nu ştiu de cântecul zorilor. Eu ştiu atâta că chiar când îs oamenii tineri de mor s-adună câte două muieri d-ele de ştiu cânta pă cântec. Cântă ele d-ele câte ştiu ele să cânte. Multe ştiu să zâcă, da eu nu ştiu, nu le-am învăţat de la alea".

Inf. Tisan Ilie, Cioclovina:

Î. Dumneavoastră aţi participat la vreun priveghi de înmormântare?

R. „Cum să nu. Şi la groapă am fost destul".

Î. Aţi săpat gropi la morţi?

R. „Păi da".

Î. Ce se face la priveghi?

R. „Acolo la priveghi, care nu-i neam se joacă. Şi una, şi alta, acolo".

Î. Ce jocuri se fac?

R. „Să pupă. Eu va să zâcă, mă joc, stau pă un scaun şi mă suce roata. Suce-te, purece, până pot, până când, până duce fata cutare, să sărute pă cutare. E obligată chiar dacă nu-i place. E mânată. Să duce să-l sărute. Ăla-i spune că nu-i place. Zâce: «Nu m-o pupa bine!»; [ceilalţi participanţi îi spun] «du-te napoi, dă cu mănuşa peste cap, du-te dă-l pupă»".

Î. În faţa mortului, în casă, unde este mortul, sau în tindă?

R. „Mortul este acolo. Acolo, pe scaune se fac jucăriile ăstea".

Î. În afară de suce-te purece, ce se mai joacă?

R. „Mai este şi bătaie, *de-a mija*".

Î. Şi asta care se numeşte de-a mija, cum se joacă?

R. „Faci bâââzzz, bâââzzz şi dup-aia pui mâna aşa aice şi te-atinge. Şi te cârpeşte. Nu l-ai ghicit, că nu-i voie să te uiţi. Îţi dă alta. Poate îţi dă 5–6. Îţi dă şi unu şi altu".

Î. Mai este şi alt joc?

R. „Mai este, da: *Bâlcu, bâzu*. Se ţine aşa de mână şi te bat cu mănuşa, ştii, mănuşa d-aia de frig. Iară tot cu bătaia. Unu stă acolo în cerc şi vâj-vâj şi taie roată aco' în cerc şi cu mănuşa taie roata pă la spate. Când ăla să uită să ia, să duce către ăla, ălălalt îl taie departe peste cap cu mănuşa. Şi el poate să stea bătaia de joc şi nu mai ghiceşte".

Î. Apar oameni care să se facă urâţi, cu mască?

R. „Cu mască se fac ţiganii. Şi să fac cu mască d-aia dă nu-i cunoşti mutra. Şi îi spui: «ghinz, stai aşe că parcă eşti dracu!» Îşi pun dinţi, îşi fac dinţii de zici că e dracu. Şi care nu ştie, să moară muierile şi copiii de frică".

https://biblioteca-digitala.ro

Î. Apăreau şi oameni cu mască de urs?

R. „Da, cu piele de urs. Îşi pun dinţi. Are numai doi dinţi, aşe, făcuţi dintr-un crumpen şi-i ţine-n gură de nu-i cunoşti mutra". Nu ştii care s-o făcut, n-o ştiut nime. Zburau [fugeau de frică] copiii şi muierile unu păstă altu să iasă afară".

Odihna mortului

Inf. Băluşă Leonița, Cioclovina:

Î. Până la groapă, de câte ori se opreşte mortul?

R. „De tri ori. De tri ori hodine popa".

Î. Cum se desfăşoară aceste hodini?

R. „Punie pă două scaune aşe şi face popa ţâr slujbă. Pleacă [şi se opresc] iară ca să fie de tri ori pân-la groapă".

Î. Cum este purtat mortul la groapă?

R. „Alţii îl duc în spate. Care-i ţân rându cu spate, care nu, îl duc, aşe, pă botii [bâte, beţe]".

Î. Pe bote?

R. „Pe botii. Ţân două bote aşe şi duc doi d-o parte şi doi de alta. Botele le fac atuncea, sunt verzi din pădure".

Î. Ce se fac cu aceste bote verzi?

R. „După ce bagă mortu aco' în groapă, le ţâpă şi pă ele aco'".

Pomana

Inf. Băluşă Leonița, Cioclovina:

Î. Se dă ceva de pomană peste groapă?

R. „Atuncea nu să dă. Să dă la două, la tri zâle după ce-ngroapă mortu". În tri dimineţi se duc tri copii, tri oameni săraci şi să dă colaci şi-un pahar dă vinars".

Î. Peste mormânt?

R. „Peste mormânt. Tri zâle, în tri dimineţi".

Î. Aşa, şi ce se dă?

R. „Un colac, o lumină, un pahar dă vinars, care ce poate".

Î. Acasă se face pomană?

R „Să face pomană, cheltuială mare să dau haine de pomană păste mort. Atuncea, înainte de a pleca la groapă, se dau la noi haine. Păste mort se dau haine, să dă cană cu apă, să dă săculeţ cu mâncare, traiţă cu mâncare. Se dau destule".

Colaci de înmormântare

Inf. Băluşă Leonița, Cioclovina:

Î. E un colac anume care se face la înmormântare?

R. „Se fac mai mulţi colaci. Şepte să fac. Colaci să numesc la noi. Să dau la gropaşii care fac groapa, care duc mortu la groapă".

Î. Cum sunt făcuţi aceşti colaci?

R. „Sunt făcuţi aşe, cu gaură la mijloc".

https://biblioteca-digitala.ro

Î. Cum se împart colacii?

R. „Cu lumânare şi-o ţără batistă. Se leagă câte-un ban. Care decât vre să bage".

Î. De ce se împart şapte colaci?

R. „Sunt şapte vămi, aşe cred. De-aia îs şepte colaci. Dau unii şi mai mulţi, dau şi paişpe şi doişpe, care cum poate".

Î. Dar preotului nu i se face un colac?

R. „Ba da, cum să nu să facă! La preotu, la diacon, la crâşnicu".

Î. Aceştia cum se fac?

R. „Tot aşe să fac. Cu gaură la mijloc şi mari".

Obiecte puse în sicriu

Inf. Băluşă Leonița, Cioclovina:

Î. În sicriu se pune ceva?

R. „Câte-un colac, o batistă, o lumină".

Î. Dar bani se pun în sicriu?

R. „Pun, pun neamurile, ţâpă câte ceva bani acolo. Şi la urmă să face sărutare păste mort. Să sărută crucea şi să dă fiecare om bani. Cât-un ban, care cât poatie".

Î. Dar un ban în mână sau legat de deget se pune?

R. „Nu se leagă de deget, pune un ban în batistă şi c-o lumină şi le dăm, pune în mână. Pune cruce de asta de lemn, mică, pă piept şi să-ngroapă cu ie. Când moare omu să ţină lumina şi crucea în mână".

Strigoii şi moroii

Inf. Băluşă Leonița, Cioclovina:

Î. Este credința că unii oameni se fac moroi, strigoi la moarte?

R. „Apăi, am auzât că să fac, ce ştiu eu, Dumnezău ştie, n-am văzut, nu ştiu".

Î. Şi dacă cumva se face, cum se destrigoeşte?

R. „Să s-afume cu cârpa aia care o rupe din sălie. S-afumă cu aia la urmă. Da nu s-o întâmplat aşa ceva".

Î. Ăştia sunt moroii morți, la moarte, dar sunt şi moroii vii care iau mana la vaci, iau laptele, strică taurii:

R. „Am auzât, dăsigur, Dumnezău ştie, ie, ie, strică vitele le strică. De ăia, am auzât că sunt, acu ştiu eu, am văzut da..."

Î. Aici în zonă au fost cazuri?

R. „Nu ştiu. Nu s-o-ntâmplat aşe ceva".

Î. Nu sunt, dar când se zice că ia laptele vacilor?

R. „Zâc că-n Joia Mare, când e joi până-n Paşti".

Î. Atunci au ei putere?

R. „Atuncea zâce că au ei putere şi umblă, joi până-n Paşti. Atunci să bagă şi Paştili în biserică. Atunci să sfințesc Paştile. Aşa auzeam când eram mică că-n Joia Mare umblă moroii la vitele oamenilor".

https://biblioteca-digitala.ro

Î. Nu se zicea că cei care se fac moroni se nasc cu căiță?

R. „Nu ştiu. Am auzât că să fac noaptea pricorici. Mai demult auzeam, când eram eu mică, da acu n-am mai auzât dă ele".

Inf. Tisan Ilie, Cioclovina:

Î. Aţi auzit că sunt femei, oameni care iau laptele la oi, să strice oile?

R. „Da, sunt".

Î. Cum se numesc oamenii ăştia?

R. „Strigoi".

Î. Ce fac aceşti strigoi?

R. „Uite, strică oile. Şi cân îi mâne nu mai pasc, nu mai merg una dup-alta. Şi ăla dacă ie laptele pune la a lui. A lui e rea, a mea e bună şi a lui are lapte gras".

Î. Cum face ca să ia laptele de la oi?

R. „Da pă are pă dracu în legătură cu el".

Î. Are legământ cu dracul?

R. „Da, da".

Î. Eu aş putea să fac legământ cu dracul?

R. „Aia e cam greu să faci. Ăştia care fac cu el îl au. Acum lucrează şi ăla [dracul] îl ajută pă el [om].

Î. Când au puterea mai mare strigoii ăştia?

R. „Cân' fată vaca, atunci vine. În rest nu mai au de ce".

Î. El ştie când fată vaca?

E. „El ştie exact".

Î. Şi-atunci, să scape să nu i-o strice, ce face omul?

R. „Omu dacă poate să pună acolo la vacă până n-o făta, să puie tămâie, să puie la corn o cruciuliță, ceva. Fără astea nu se poate proteja".

Î. Dar locul ăla al viţelului, ce face cu el?

R. „Locul viţelului ştii..."

Î. Casa aceea?

R. „Înţeleg, aşa zâcem şi noi. Ăştia, care ştie să strice cică îl dă la câine să-l mânce. Ş-atuncea nu mai strică nime".

Î. Nu-l îngroapă?

R. „Nu! Să nu-l îngroape, să-l dea să-l mânce câinele".

Î. Dar femeile la naşterea copilului, ce fac cu locul copilului?

R. „Aia moaşa ştie. Ea îl duce, îl îngroapă".

Î. Unde?

R. „Unde l-o îngropa, nu ştiu".

Î. Deci îl îngroapă, nu-l dă la câini?

R. „Nu. Îl ie acolo moaşa şi..."

Î. E o zi anume din an când strigoii devin mai puternici?

R. „La Joimari, joi până-n Paşti. Te duci şi strigi afară nişte strigăte acolo. Strigoiul nu poa' să ţână".

Î. Ei, cum se strigă? Ziceţi dumneavoastră!

https://biblioteca-digitala.ro

R. „«Joimari, gustă din smântână!» Şi câte şi mai câte murdării".

Î. Vă înjurați, vă spuneți lucruri urâte?

R. „Noi spunem aşe, unul către altul. Şi ăla strigă: «Eu ți-am luat laptele, eu ți-am făcut cutare!». Nu poate ținea. Şi iacă s-o dat sângur".

Î. În ce moment al nopții strigați?

R. „Seara facem asta. Şi cântă şi cocoşii imediat".

Î. Ei, de unde ştie cocoşul ăsta să cânte?

R. „Are sămne tare bune cocoşu acesta".

Î. Ştie să cânte chiar aşa la miezul nopții, ca după ceas?

R. „Pun atuncea spine [mărăcini] pă la uşile grajdului".

Î. Când, miercuri seara?

R. „Miercuri seara spre joi, zâce că atuncea strigoiul nu se poate băga să strice. [Se pune] şi glie după uşă, glie de pământ".

Î. Glie de pământ cu iarbă?

R. „Cu iarbă, aşe o ie, cu sapa şi-o pun după uşă în casă".

Î. Şi cât stă glia acolo?

R. „Şi aia o țân acolo tri zâle".

Î. După aceea unde o puneți?

R. „Se pune iar la loc de unde a luat-o".

Î. Cine-o pune la loc?

R. „Cine o adus-o. Eu sau muierea. Acolo zâce că nu s-apropie strigoiu".

Î. Mai este o zi din an când se ia glie şi se pune după uşă?:

R.: „Nu! Numai la Joimari".

Morții din grădină (cimitirul familial)

Inf. Tisan Ilie, Cioclovina:

Î. Unde se îngroapă morții?

R. „În grădină, mai departe de casă. Biserica noastră îi departe, n-ai unde".

Î. Cum se orientează mormântul?

R. „Mormântul se face uite-aşa: se pune cu capu aşa, spre răsărit. El [mortul] să fie cu fața la răsărit".

Î. Copiii se îngroapă lângă părinți?

R. „Acolo dacă îi mormântu' lu' moşu, aici am îngropat şi pă mama şi pă tata, toți la rând".

Î. Cum ziceți la locul unde sunt mormintele?

R. „La mormânt. Cine vrea îngrădeşte, pune flori. Copilu primu s-o-mbolnăvit şi o murit acum 41 de ani. Avea vreo şase luni, începuse să se ridice în picioare. Eu i-am făcut grădinuță fainâ, flori acolo i-o pus muierea. Fata totdeauna îi pune flori când vine p-acia".

Î. Nene Ilie, am în grădină morminți şi vreau să vând grădina. Cum fac, vând şi morminții?

R. „Nu ştiu eu, aia nu ştiu".

https://biblioteca-digitala.ro

Î. Nu s-a-ntâmplat ca cineva să vândă casa, grădina împreună cu morminții?

R „S-o întâmplat. La unu care o fost mai mulți frați și nu s-or împăcat. Și-o luat o soră grădina cu mormintele. Și-acu, cumnată-sa o tot suduia și blăstăma că nu putea să ia din altu loc să nu ia ăla cu morminte. Ăia știu, că e aproape și i-o luat grădina aia unde o avut înmormântate două fete care or murit. Și-apoi, totuși c-o murit bărbatu ie, cumnată-sa o murit și ie, acu iar nu știu, e trecut de un an".

Î. Nu e bine să cumperi pământ cu morminți pe el?

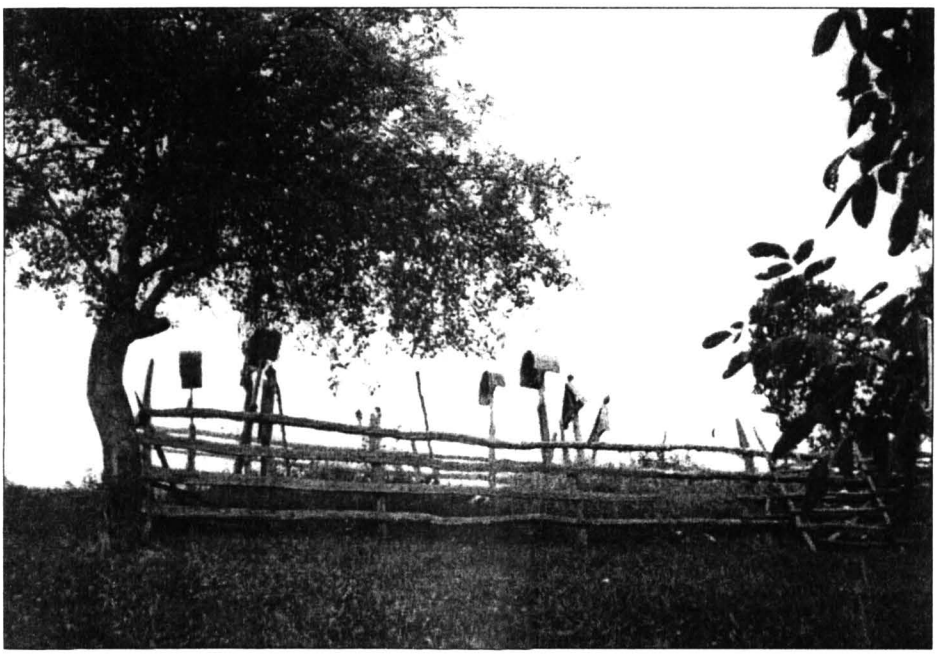
R. „Nu e bine unde-i morminte să iei. Uite, io am cumpărat acolo unde stau și m-am mutat. Dar pă ai noștri, și pe mama și pe tata, i-am dus tot acolo, în locul meu vechi care l-am avut".

Î. Nu vă e teamă să locuiți alături de morți?

R. „Dar ce ne face. Ăla când moare nu mai învie [în] veac [niciodată]. Sufletu' să duce și omu' putrezește și nu mai vine veac".

Î. Se duce în lumea lui, nu mai vine la noi aici?

R. „Sufletu' să duce or în Rai, or în Iad. Da' când o ieșit din el s-o și dus".



Cimitir al unei spițe de neam.

LISTA INFORMATORILOR

Băluşă Leonița, 66 ani – Cioclovina.
Bulcuși Ion, 70 ani – Urșici.
Corbea Eleonora, 69 ani – Boșorod.

https://biblioteca-digitala.ro

Dănescu Ilie, 65 ani – Boşorod.
Miclăuş Ilie, 66 ani – Cioclovina.
Pantiloiu Adam, 38 ani – Urşici.
Tisan Ilie, 69 ani – Cioclovina.
Urşic Ileana, 70 ani – Urşici.

Field Researches in Luncani. Customs within the Family Cycle

(Abstract)

In August of 2000, a group of researchers, Emil Tîrcomnicu, Lucian David and Lucia Neagoe, under the scientific direction of their Ph. d. coordinator, dr. Ion Ghinoiu, did a preliminar field research in Platforma Luncani, Boşorod villages, the Hunedoara district. The journey had a double purpose: the initiation in the activity of ethnographic fieldwork and the indentification in the very center of the Dacian state, the Mountains of Orăştie, of the pre-Romanes spiritual elements. Asmethods of investigation there were field interviews direct observation and the attendings to the cultural and economic activities of the inhabitants. Concerning the second aim of fod the research programme, the detailed investigation of the custom which mark the human life – birth, mariage and death, especially those linked with the Romania Book of the Dead, and of the calendaristic customs, with a special focus on the Popular Calendar and the mythic representations of the Romanian Pantheon.

To write the final synthetic study, the recorded field material was structured in accordance to the interpretation system used in the last works of their scientific supervisor. After the publishing of the interviews regarding the customs of the life cycle, in this number of the Anuar, those about the Popular Calendar will follow, including the mythical representations and, finally the synthesis study regarding the continuity or discontinuity of the spiritual elements of the Dacs in the Romanian settlements from Orăştie Mountains.

The Luncani Platforma has 40 popular name reffering to its whole area, yet its inhabitants say: "down, at Boşorod, at Haţeg, at Pui village, is the *country*", meaning agricultural plane, with well – set villages – while up there is nor *country*, nor mountains either: "the mountains is precisely up, at the gap". The inhabitants of the Haţeg Depression or the ones from Mureş Valley have no special name for Luncani Platforma. But they have special names for its population: "we, on the valley – say they – are *peasants*; but those from Luncani are not peasants; we call them *momârlani* and *mărgineni*; we are living mostly from agriculture, they are living from cattle and forests; they are men from borders".

https://biblioteca-digitala.ro

Dincoace şi dincolo de *rural* şi *urban*

CULTURĂ ORALĂ ŞI CULTURĂ SCRISĂ ÎN MEDIUL URBAN

ALEXANDRU OFRIM

Problematica raportului dintre cultura orală şi cultura scrisă în mediul urban a fost prea puţin abordată, cercetările ocolind această verigă importantă a istoriei culturale. Cunoaşterea trăsăturilor ei ne poate oferi posibilitatea de a defini unul dintre elementele esenţiale ale devenirii noastre culturale moderne şi contemporane. În această intervenţie dorim să avansăm câteva semnificaţii susceptibile a profila direcţii de cercetare, de aprofundare.

Întrebările majore ar fi: care sunt căile de comunicare între cele două nivele culturale?; în ce măsură schimbările intervenite la nivelul culturii scrise (în special difuziunea tiparului şi progresele alfabetizării) au afectat nivelul culturii orale?; cum s-a desfăşurat acest proces de substituire progresivă a oralităţii în spaţiul urban românesc?

Comunitatea urbană – prin modul de viaţă, activităţi economice şi forme de gestiune – are sisteme de valori şi instituţii diferite de cele ale comunităţii săteşti tradiţionale. Economia de piaţă, diviziunea muncii, administraţia au contribuit la creşterea rolului scrierii în viaţa urbană, au impus achiziţionarea elementelor culturii scrise de către orăşeni. Iată de ce, încă de la începuturile sale, oraşul a devenit locul privilegiat al scrierii. Oraşul are nevoie de comunicarea prin scris, mai bine adaptată evoluţiei structurilor economice, sociale şi mentale. Raportul cultură orală – cultură scrisă în mediul urban trebuie explicat în legătură cu societatea, economicul, politicul, religia, educaţia instituţionalizată.

Oraşul românesc din secolele al XIX-lea şi al XX-lea reprezintă, evident, rezultatul unor acumulări succesive. Fiecare oraş era în permanenţă un captator de izvoare demografice din mediul rural. Mereu, oraşul primea o populaţie care aparţinuse culturii orale tradiţionale (aceasta până târziu, în anii noştri). Apoi, oraşul este un loc de trecere, care reuneşte oameni de origine diversă. Strada – uliţa mare, piaţa publică, târgul, oborul – sunt creuzete, loc de întâlnire şi de schimb între cultura scrisă şi cultura orală. Cu prilejul târgurilor, lumea ţărănească pătrunde în oraş, întâlnind cultura scrisă.

Cultura scrisă înseamnă scriere, texte, cărţi şi lectură. Referindu-ne la lectură, ne vom întreba pe ce criterii se funda – de exemplu – masa de cititori în Bucureştiul mijlocului de veac XIX? Primul, cel mai elementar, este luarea în consideraţie a ştiinţei de carte. În absenţa unor studii cantitative, seriale, nu putem decât să facem observaţia de bun simţ că gradul de alfabetizare era mai ridicat la oraş decât la sat.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 395–403

https://biblioteca-digitala.ro

Lectura era costisitoare şi nu putea fi practicată frecvent decât de acea parte a societăţii urbane care era suficient de bogată. Listele de prenumeranţi de la mijlocul secolului al XIX-lea cuprind cu precădere feţe bisericeşti, persoane din aristocraţie, cadre didactice, funcţionari superiori, ofiţeri.

Care era situaţia în ceea ce priveşte celelalte medii urbane româneşti? Lumea oamenilor de rând era departe de a fi o categorie socială omogenă, fiind alcătuită din straturi socioculturale diverse. Deci raportarea lor la cultura scrisă se va calchia pe această diversitate. În ceea ce priveşte majoritatea socială urbană, ea rămâne în afara procesului de alfabetizare. Cultura scrisă va găsi însă modalităţi de a ajunge la această majoritate analfabetă prin intermediul cuvântului rostit. Accesul ei la informaţia scrisă va fi eminamente colectiv, în cadrul formulelor de sociabilitate urbană. Lectura cu voce tare reprezintă modalitatea prin care cartea pătrunde şi este receptată de mediile care nu ştiau să citească (în acest sens este edificativă scena descrisă de Ion Heliade-Rădulescu, a lecturii cu voce tare din *Alexandria*, în zi de duminică, în faţa Bisericii Kreţulescu din Bucureşti, la începutul secolului). Nu avem însă atestări ale lecturii colective în cadrul şezătorilor în lungile nopţi de iarnă, care, cu siguranţă, se ţineau prin mahalalele mărginaşe, acolo unde proaspeţii orăşeni veniseră cu obiceiurile de acasă.

Toate acestea denotă o dependenţă de cultura orală a unor largi pături orăşeneşti. O dată cu progresele cărţii tipărite şi cu ofensiva alfabetizării, totul se schimbă. Condiţiile de comunicare culturală din colective devin individuale. Alfabetizarea masivă a orăşenilor a reprezentat rezultatul imensului efort făcut de stat, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Oraşul a avut o situaţie privilegiată în raport cu satul.

Există la oraş un alt raport cu tipăritura. Aici tiparul este mai aproape, chiar şi de cei ce nu ştiu să citească. Profund integrat în viaţa comunitară, textul scris sau tipărit marchează puternic viaţa cotidiană. Un proces lung şi complex a dus la suprasaturarea oraşului cu texte scrise şi mai ales tipărite. O dată cu modernizarea şi occidentalizarea oraşelor noastre, vizualul străzii devine formă de dialog între oral şi scris. Aspectul multicolor şi eteroclit al firmelor, reclamelor şi vitrinelor magazinelor – prin inscripţiile şi imaginile destinate să atragă clienţii – toate conduc la un mod de lectură. Amestecând texte şi imagini, ele se inserează într-o retorică a informaţiei, incitând pe omul analfabet să-şi depăşească handicapul.

Afişul este un alt element al dialogului între scriere şi oralitate. Afişarea sistematică a regulamentelor şi ordonanţelor administrative, afişele comerciale, cele care anunţă spectacole, sărbători, loterii, bâlciuri – toate acestea incită atât lectura individuală, cât mai ales descifrarea lor în mod colectiv. Întotdeauna se găsea cineva care să citească textul afişului, unei mulţimi adunate spontan. Foile volante, aceste tipărituri ocazionale, cu conţinut politic sau administrativ, au circulat pretutindeni, atât la oraş, cât şi la sat. Şi ele au, uneori, o imagine care acompaniază textul.

https://biblioteca-digitala.ro

Nomenclatura stradală – afişajul standardizat al numelor de străzi – a contribuit, de asemenea, la familiarizarea cu inscripţiile. În Bucureştiul perioadei regulamentare, străzile au căpătat denumiri noi, punându-se tăblițe cu numele dat. Autoritățile au conferit lizibilitate oraşului. Noua denominaţiune oficială impune nume noi de străzi, abandonându-le pe cele vechi, de tradiţie orală. Ea a impus tuturor o nouă percepţie mentală, o organizare raţională aparţinând culturii scrise, substituind simpla şi familiara obişnuinţă.

Cercetarea în plan diacronic a acestor aspecte poate oferi, după opinia noastră, o imagine asupra trecerii de la formele culturale tradiţionale la cele moderne.

https://biblioteca-digitala.ro

NORMĂ TRADIȚIONALĂ ȘI MODEL URBAN

OFELIA VĂDUVA

Tema atelierului nostru sugerează zona complicată a schimbărilor, a abandonărilor sau preluărilor, zona în care transformările conturează clar opoziția urban – rural. Problema pe care vreau s-o discut se plasează în perimetrul strict al celor două tipuri principale de așezări, care la noi continuă să fie două civilizații, cu tendința de a se apropia una de cealaltă. Raportat la această tendință (care poate fi înglobată *dincolo* sau *dincoace*), mi se pare util să urmărim destinul normei tradiționale (specifică spațiului sociocultural al satului), trecerea ei în context urban, dacă, de ce și cât funcționează ea la oraș.

Vorbind de normă, mă refer la segmentul important de reguli și prescripții tradiționale ce conturează ansamblurile ceremoniale și rituale pe care noi, etnologii, le numim, uzual, obiceiuri. Ele reprezintă, în fond, ansambluri de norme tradiționale care influențează comportamentul și exercită o „presiune normativă" asupra membrilor unei comunități (G.H. von Wright, *Normă și acțiune*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 25). Trecerea de la sat la oraș, după cum se știe, presupune acceptarea unor transformări complexe care se bazează pe însușirea și respectarea unor norme și modele noi, pe capacitatea individului de integrare într-un sistem de referință nou. Putem vorbi, folosind un termen luat din psihologia copilului, despre așteptarea normativă, care se referă la procesul de interiorizare a unor noi norme de viață prin care individul își armonizează reacțiile comportamentale și, în genere, stilul de viață cu ceea ce așteaptă cei din jur de la el.

Procesul urbanizării unui individ este mai lung sau mai scurt, raportat la disponibilitatea fiecăruia de a accepta noul, la dorința lui de a-și interioriza noile tipare de comportament. Încercând să răspundă așteptărilor celor din jurul lui, el își asumă un rol nou, atitudini noi, în care renunțarea are un loc important. Omul renunță la o seamă de reguli, de reglementări obligatorii care în context rural îi organizează viața și care în urban nu îi mai sunt necesare. Este clar însă că nu renunță la toate sau că pe unele încearcă să le adapteze noului mediu. Acest lucru a ieșit în evidență într-o cercetare paralelă rural – urban pe tema pâinii rituale.

Percepută ca normă tradițională, obligatorie la sat, practica preparării colacilor pentru naștere, nuntă și, mai ales, înmormântare continuă la oraș cu o frecvență neașteptată, în forme, cu ornamente și simboluri asemănătoare celor ce se modelează încă la sat.

Mi-am pus firesc întrebarea de ce se păstrează atât de viu acest obicei (în vreme ce altele au dispărut de mult), ce norme interioare acționează atunci când femeia modelează încă aluatul în casă sau comandă la fabrica de pâine colacii în

https://biblioteca-digitala.ro

modelele specifice zonei din care provine. Încercând să răspund pe scurt la aceste întrebări, aș spune că oamenii duc cu ei la oraș acele norme ancorate profund în gândirea și sensibilitatea lor ce se referă, mai ales, la sfera familială, norme care alimentează spiritual legăturile de familie. Preponderent în acest proces este rolul femeii, care perpetuează elemente ale unui sistem ceremonial și ritual tradițional, reușind să mențină coeziunea familiei. Receptată ca normă tradițională transpusă în context urban, modelarea colacilor pentru ușurarea trecerii pragurilor existențiale contribuie la definirea unei mentalități în care norme rurale de comportament interferează cu modelul urban, fără să distoneze, fără să rupă echilibrul așteptării normative a celor din jur.

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOLOGIE URBANĂ – TRADIȚIE ȘI INTERFERENȚE

GEORGETA MORARU

Comunicarea noastră aduce în discuție două probleme importante, puțin abordate în cercetarea științifică etnologică românească: 1. ce și cine reprezintă și caracterizează „tradiționalul urban" sau despre specificul etnografic tradițional al orașului românesc; 2. interferența tradițiilor între urban și rural. Sunt probleme foarte interesante, fiecare în parte putând fi dezvoltată sub forma unei lucrări. Date fiind condițiile concrete ale evoluției orașului românesc, aceste probleme nu pot fi lămurite decât prin adâncirea cercetărilor, mai întâi din perspectiva etnoistoriei[1] și apoi a antropologiei culturale, mai cu seamă în zilele noastre.

Se vorbește despre „orașul tradițional", dar conținutul său nu este bine precizat din punct de vedere etnologic. De altfel, și pe plan mondial precizările sunt puține și discutabile, datorită marii diversități a asociațiilor, ca formă și ritm de dezvoltare[2]. Prin specificul său, indiferent de societatea pe care o avem în vedere, nu se poate vorbi de un „tradițional urban continuu", fenomenul urban fiind în continuă reînnoire, de fiecare dată corespunzând unei anumite forme de civilizație, fiind o expresie a acesteia. Deci, fiecărei societăți în diferite perioade istorice parcurse îi corespunde un anumit specific urban, variabil, cuprinzând în proporții diverse elemente vechi și noi. În privința elementelor vechi tradiționale, acestea provin din perioadele anterioare, restructurate în noi contexte, păstrându-se ceea ce avea valabilitate în practica vieții concrete, împreună cu încărcătura spirituală și culturală care îi corespundea la acea dată. Aici găsim marea deosebire între tradiționalul urban și tradiționalul rural. Spre deosebire de urban, satul cu lumea și tradițiile lui s-a schimbat mai puțin pe durata lungă a evoluției, abia în ultimul secol transformările au devenit alerte.

În linii generale, „urbanul tradițional" românesc poartă amprenta specificului orașului din perioada anterioară industrializării; în plan istoric, corespunzându-i o epocă de tranziție destul de îndelungată de la feudalism la capitalism, ultimele decenii ale secolului al XVII-lea – sfârșitul secolului al XIX-lea, cu unele prelungiri în spațiu până în deceniile trei și patru ale secolului al XX-lea. Deci, o îndelungată perioadă de tranziție, cu profunde transformări în plan politic, economic, social, cultural, dar și al mentalităților. Practic, în această perioadă de timp avem de-a face cu mai multe orașe suprapuse, în derularea vieții în mediile urbane românești.

[1] Georgeta Moraru, *Orașul românesc – Preliminarii etnoistorice*, volum în manuscris; idem, *Structuri urbane tradiționale românești*, comunicare la Al VI-lea Simpozion național de etnologie, Caransebeș, 24–27 iulie 1997.

[2] Arnold Toynbee, *Orașele în mișcare*, traducere în limba română, București, Editura Politică, 1979.

https://biblioteca-digitala.ro

Material şi cultural, schimbările au fost mult mai dinamice decât mentalităţile mai apropiate de biologic, de durata unei vieţi de om. De aici şi stresul şi nostalgia orăşeanului; putem spune că orăşeanul suferă de „boala nostalgiei", care se reflectă foarte bine în cultura scrisă. Nostalgia „lumii" vechiului oraş o găsim în literatură (vezi *Craii de Curtea-Veche* a lui Mateiu I. Caragiale). Nostalgiile orăşeanului raportate la cultura scrisă devin, în timp, un fel de legende născute prin dispariţia bruscă a unor realităţi de care erau legaţi afectiv. Astfel, avem o literatură apărută din mediile urbane purtătoare şi păstrătoare ale folclorului podgoriilor oraşelor româneşti, un folclor muzical specific, cu lăutari şi cârciumioare, o „lume" care a dispărut brusc din cauza filoxerei de la sfârşitul secolului al XIX-lea[3]. Folclorul şi literatura i-au perpetuat amintirea până în zilele noastre.

În paralel, asistăm la o spectaculoasă afirmare a oraşului în planul vieţii statului naţional aflat în plin proces de afirmare; de aici, apariţia unor forme exacerbate de patriotism local în mediile urbane generatoare de folclor, uneori transferat în sfera politicului în forme paradoxale.

În epoca noastră, asistăm în Bucureşti la fixaţia „Micului Paris", pe cale de a deveni un mit folclorizat urban, creat şi vehiculat de unele medii intelectuale. Fenomene asemănătoare întâlnim şi în alte locuri. Interesante sunt nostalgiile din marile oraşe transilvane. În Transilvania, lumea urbană românească s-a format foarte târziu, la începutul secolului al XX-lea, datorită interdicţiilor impuse stabilirii românilor în oraşe, siliţi să trăiască în imediata vecinătate a suburbiilor strict delimitate, adevărate ghetouri etnice (Şcheii Braşovului, Mănăştur, lângă Cluj, Răşinari, lângă Sibiu etc.). Paradoxal, unele medii intelectuale interesate în legături central-europene au devenit performere ale nostalgiilor vechilor şi inaccesibilelor oraşe transilvane, cu translaţii în spaţiu spre Viena şi Budapesta. De asemenea, procesul de sistematizare a oraşelor, îndeosebi a Bucureştilor anilor '80, împreună cu frustrările sale au devenit creatoare de folclor interesant de abordat din punctul de vedere al etnologiei urbane.

După cum am afirmat, standardizarea formelor de cultură materială nu a fost urmată îndeaproape de schimbarea profundă a tiparelor culturale, mai ales a mentalităţilor. Vechea lume orăşenească a „târgoveţilor" nu a fost o realitate socială şi culturală omogenă[4]; în oraş găsim clase, grupuri şi medii socioculturale cu ritmuri de viaţă diferite atât în interiorul lor, cât şi în raporturile care se stabileau cu restul societăţii. Orăşenimea[5] era diversă, de la marea şi bogata negustorime la meşteşugarii avuţi, la mărunta, dar substanţiala masă a meseriaşilor obişnuiţi, a

[3] Georgeta Moraru, *Comentarii etnoistorice asupra practicării agriculturii în medii urbane româneşti*, în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «Constantin Brăiloiu»", serie nouă, tom. 4, 1993, p. 5–13.

[4] Georgeta Moraru, *Din viaţa cotidiană a oraşelor româneşti în secolul al XIX-lea – mentalităţi şi obiceiuri. Comentarii etnoistorice (I)*, în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «C. Brăiloiu»", serie nouă, tom. 5, 1994, p. 77–86.

[5] Alexandru-Florin Platon, *Geneza burgheziei în principatele române (a doua jumătate a sec. al XVII-lea – prima jumătate a sec. al XIX-lea). Preliminariile unei istorii*, în „Historica", Iaşi, Editura Universităţii „Al. Ioan Cuza", 1997.

https://biblioteca-digitala.ro

calfelor şi ucenicilor, a micilor negustori, a intelectualilor, la rândul lor diversificaţi în plan cultural, economic şi etnic, până la mediul eterogen al „lumii pestriţe" care gravita în jurul lor, compus din cei care erau atraşi de posibilităţile ce le putea oferi oraşul. În acest mediu divers – orizont popular de viaţă – se plasează cadrul mare al lumii culturii populare orăşeneşti, creatoare şi performeră a diverselor manifestări folclorice caracteristice urbanului. Fireşte, acestea erau sensibile la schimbările „modelor" timpului, îndeosebi a celor venite din afara graniţelor; viteza cu care se modificau în timp caracterizează lumea urbană. La acestea se adaugă şi faptul că diversele medii urbane se diferenţiau în funcţie de poziţia socială şi situaţia materială, exprimată sub tot felul de simboluri, cele mai vizibile în modul vestimentar şi nu numai.

Marea majoritate a „lumii oamenilor de rând" era constituită din elemente provenite din mediul rural, ţăranii, principalul rezervor demografic al oraşului din toate timpurile. Fiind o lume în creştere, afluxul elementelor noi care se stabileau în oraşe îşi vor pune amprenta, nuanţând specificul etnografic şi folcloric al fiecărei localităţi în funcţie de specificul zonei etnografice rurale apropiate. Cercetările etnografice constată faptul că fiecare oraş poartă amprenta etnografică dată de zona rurală care gravita economic în jurul său. De aceea este interesant de urmărit, până în contemporaneitate, evoluţia mediilor socioculturale performere ale culturii populare din mediul rural, care se resimte la nivel urbanistic, cartierele, în prelungirea arterelor de circulaţie rutieră.

Din această perspectivă, un interes deosebit prezintă cercetarea raporturilor dintre cultura populară orăşenească şi cultura populară rurală, precum şi interferenţa tradiţiilor. Un adevărat circuit al elementelor culturale, pe de o parte din rural în urban şi din urban în rural, pe de altă parte, elementele culturale exterioare, străine, preluate şi prelucrate în urban şi retransmise în rural. În această circulaţie asistăm la derularea unui complicat proces de preluare, înglobare şi transformare a diverselor elemente provenind din varii direcţii care vor duce la un moment dat la mutaţii ce vor inova conform gustului local, astfel încât putem asista la apariţia unor noi culturi sau subculturi.

Dintotdeauna influenţa rurală în mediul urban s-a făcut simţită din mai multe direcţii, concomitent sau în etape şi în forme diferite. Iniţial, marea boierime transferată în mediul urban şi-a adus cu ea toată „chiverniseala" de la sat, pe care o regăsim în curţile boiereşti din oraşe până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea: tipuri de clădiri, materiale de construcţii, tipuri de anexe gospodăreşti, interioare domestice: bucătării, camerele slugilor etc., devenind în timp modele culturale pentru lumea „oamenilor de rând".

A doua categorie era reprezentată de meşteşugarii şi micii comercianţi, foşti ţărani stabiliţi în oraşe, în mahalalele grupate pe îndeletniciri care le purtau numele, trăind în ambianţa apropiată modului de trai sătesc, dar interesată de modelele culturale ale lumii bogate pe care le prelua pe măsura posibilităţilor materiale accesibile, mereu raportate la gustul şi mentalităţile lor.

https://biblioteca-digitala.ro

Treptat, sub influența schimbărilor care au avut loc în structura orașelor, s-a format o cultură populară orășenească[6], ce păstra mai mult sau mai puțin influențele din mediul rural, prelucrate conform gustului și „modei" timpului[7]. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când modul de viață apusean se va extinde și își va pune amprenta în proporții diverse în tipurile de casă, în interioare, vestimentație, alimentație etc., elementele rurale vor continua să supraviețuiască în credințe, obiceiuri, mentalități, folclor.

Influența urbanului asupra ruralului s-a manifestat sub forma „modelelor culturale", mai vechi sau mai noi, preluate după un anume decalaj în timp. Modele venite din direcția curții domnești sau a curților boierești, le identificăm mai cu seamă în elementele de piese și în motivele artistice din arta populară și portul popular[8], în structura unor ceremonialuri (vezi alaiurile etc.). Acelea mai ușor asimilabile au fost elementele prelucrate inițial de târgoveți și preluate treptat de lumea sătească. Cu excepția unor regiuni întinse din Transilvania și Banat, unde sistematizarea satelor și tipizarea planurilor locuințelor și gospodăriilor s-au impus pe cale administrativă, în restul lumii rurale românești au fost preluate și asimilate treptat, și în proporții variabile, elemente urbane pe care le regăsim mai cu seamă în meșteșuguri, în construcții, în elemente de interior popular vizibile în „casa curată", în alimentație, în port etc. Elementele din urban preluate în maniere diferite au fost asimilate conform gustului popular, intrând în tiparul „tradițional". Acestea au fost asimilate în așa măsură încât astăzi sunt greu de delimitat și descifrat. Cele mai ușor sesizabile sunt genurile folclorice care circulau în dublu sens, lăutarii fiind recunoscuți ca adevărate vehicule în răspândirea diverselor genuri folclorice.

La începutul secolului al XX-lea, amprenta țărănească era încă vizibilă în mediul urban românesc. Astăzi, cu greu o detectăm, mai cu seamă în plan material. Mai ușor se resimte la nivelul mentalităților, a diverselor tradiții și obiceiuri ce se pierd în anonimatul vieții cotidiene familiale și calendaristice.

[6] Ovidiu Papadima, *Anton Pann. „Cântecele de lume" și folclorul bucureștean*, București, Editura Academiei, 1963.

[7] Paul Petrescu, *Cartiere bucureștene cu locuințe vechi*, în vol. „București. Materiale de istorie și muzeografie", VIII, 1971, p. 179–184; idem, *Tentația confluențelor*, București, Editura Eminescu, 1985.

[8] Maria Bâtcă, *Însemn și simbol în vestimentația țărănească*, „Liga culturală pentru unitatea românilor de pretutindeni", București, Editura Semne, 1997.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

TREI REPERE PRIVITOARE LA DOCUMENTUL ETNOLOGIC

GERMINA COMANICI

I. Conceptul de „document etnologic" suscită un scurt comentariu. În lunga dispută dintre „graphein" şi „logos", documentul îşi etalează valoarea de înregistrare şi descriere. În domeniul culturii populare, documentele primare sunt documente specifice. Cultura, în general, presupune transmiterea unor valori mediate prin mijloace sincretice; cultura populară, ca o componentă definitorie, cu mărci individualizatoare, circumscrie domenii variate ale unei constelaţii de discipline: etnografie, folcloristică, etnomuzicologie, etnocoreologie, ştiinţa artei populare. Aceste discipline, pe parcursul evoluţiei lor ca discipline independente, şi-au conturat o metodologie proprie. Conform metodei de culegere a materialului de teren, se obţine şi tipul de document: înregistrare cu aparate, aplicare şi completare de chestionare, observaţia directă, reconstituirea, filmarea. Se înregistrează astfel un segment tipic de realitate culturală, care conform mesajului sunt documente etnografice, sau folclorice, la rândul lor, conform limbajului prin care se transmite mesajul, sunt: documente literare, muzicale, coreice. Sintagma „document etnologic" se poate justifica, în opinia noastră, doar într-o viziune înglobantă. Documentele, obţinute după o metodologie specifică, sunt înregistrări de fapte, care prin relaţionare, coroborare, comparaţie, analiză pe orizontală şi verticală oferă baza interpretării etnologice.

II. Unul dintre instrumentele importante de anchetă este chestionarul, formă complexă de aplicare, prin obţinerea unor pertinente documente tezaurizate şi valorificate.

Utilizarea chestionarului, ca instrument de culegere, şi-a probat eficacitatea prin preţioasa moştenire a uriaşului material oferit prin aplicarea celor două mari chestionare: cel al lui Nicolae Densuşianu şi cel lansat de B.P. Hasdeu. Se poate afirma că imensa bancă de informaţii oferită prin aplicarea celor două chestionare reprezintă pentru cercetătorii contemporani o sursă fundamentală pentru cunoaşterea realităţii folclorice din secolul al XIX-lea, competitivă, mai mult prioritară, faţă de informaţia edită. Foarte utilă a fost şi aplicarea chestionarelor lui Romulus Vuia şi Ion Muşlea, concretizând o sursă de documente de primă importanţă.

Chestionarele concepute pentru *Atlasul Etnografic Român* au avut o fundamentală contribuţie la fondarea unei arhive etnografice de proporţie, cu documente de unică valoare.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 405–414

https://biblioteca-digitala.ro

S-au formulat chestionare pe marile teme ale culturii populare, acoperind aproape global formele de viață materială și spirituală. S-a efectuat o documentație extrem de bogată, elaborându-se în prima fază un chestionar exhaustiv.

Adecvat proporției unei anchete proiectate la 3–5 zile pe fiecare sat, s-a efectuat reducția întrebărilor, prin selecția riguroasă a celor reprezentative.

Majoritatea întrebărilor, conform problematicii, fixează tipologizarea, aceasta atât în beneficiul anchetei, pentru stabilirea răspunsului corect, cât și pentru faza prelucrării.

Chestionarul unic, aplicat la nivelul întregii țări, printr-o laborioasă eșantionare a localităților, oferă astfel un material unitar ca valoare, în măsura în care ancheta s-a realizat numai de către specialiști ai domeniului.

Conceput a surprinde trăsăturile specifice culturii populare tradiționale, consemnarea datelor s-a bazat în mare parte pe reconstituire, pe activarea memoriei informatorilor bătrâni. Fără a eluda fenomenul contemporan, diacronia a stat permanent ca notă specifică în consemnarea faptelor. Materialul înregistrat are o dublă valoare: oferă o informație originală, care astăzi cu greu poate fi reconstituită, devenind document unicat; oferă dimensiunea realității contemporane, care în perioada unor rapide și substanțiale mutații va deveni în curând tradiție.

Informația din chestionare, asociată documentului grafic (desenele și schițele) și celui fotografic, constituie în primul rând sursa realizării hărților AER, reprezentare cartografică de o bogăție și o varietate copleșitoare.

Chestionarul descompune fenomenul cercetat; acesta se orientează spre sondarea unui material menit a reliefa elementele supersemnificante. Chestionarul este un element de analiză în efortul de strângere a materialului, oferind însă baza – atunci când el se aplică pe arii mari, cu atât mai mult la nivelul întregii țări – la elaborarea unor lucrări de sinteză. Astfel, informația acumulată poate constitui baza pentru analize de factură variată: monografii zonale, cercetarea doar a unor aspecte caracteristice culturii locale (sat, microzonă, zonă), lucrări de sinteză tematică la nivelul întregii țări.

III. Viziunea prospectivă a documentului etnologic promovează o problematică dual ă:

– viitorul acestor documente, raportat la prezent, și viabilitatea unui material, ce îl oferă încă investigația directă a satului românesc;

– viitorul documentelor deja culese, arhivate, tazaurizate în vederea utilizării lor pentru viitoarele sinteze.

Modelul cultural de tip rural este un model dinamic, cu adaptări și mutații structurale și funcționale. Tenacitatea tradiției, ca forță de prezervare a valorilor, a constituit una dintre trăsăturile definitorii tipului de cultură folclorică, foarte activă în viața satului românesc într-un lung și reprezentativ segment temporar. În 1931, Ruth Benedict, un nume autorizat în domeniul etnologiei, în capitolul referitor la folclor, din *Enciclopedia științelor sociale*, formula, ca o constatare generalizatoare, că folclorul nu a supraviețuit ca un dat viu în lumea modernă, ci folclorul este un

https://biblioteca-digitala.ro

dat mort[1]. Dar, în această perioadă, folclorul românesc era în plină vigoare, căci la un deceniu distanță, Ovidiu Papadima, referindu-se la viabilitatea culturii populare românești, oferea o lapidară și temeinică justificare: „La noi folclorul înseamnă un mod de a trăi și a gândi"[2]. De acest avantaj au beneficiat generații de folcloriști și etnografi, care prin strădania lor au pus bazele marilor arhive de specialitate.

Dar satul românesc, în special în ultimul deceniu, a suferit o profundă destructurare a modelului cultural specific. O dată cu generația vârstnică dispare din memoria colectivă un fond important de informații, cercetările de teren, revenirile în aceleași sate confirmând rapiditatea acestui proces. Satul românesc, asimilând formele culturale urbane, își pierde treptat atributele culturale specifice: forța remanentă a tradiției, oralitatea, anonimatul, instalându-se alte procese: un puternic impact al audiovizualului, standardizarea.

Dar în această etapă de procese ambigue, valorile culturii populare încă își mai prezervă filoane prețioase pentru temeinice cercetări, un îndemn motivat pentru actuala generație de specialiști, care pot îmbogăți zestrea științifică cu unice și prețioase mărturii autentice.

[1] Ruth Benedict, *Folklore*, în vol. *Encyclopedia of the Social Science*, New York, 1931, p. 288–293.

[2] Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii*, București, [f.e.], 1941, p. XI.

https://biblioteca-digitala.ro

TRADIȚIE ȘI MODERNITATE

SILVIA CHIȚIMIA

Îndeobște, prin tradiție înțelegem acea moștenire de obiceiuri, datini, credințe, care se transmit (prin viu grai) din generație în generație.

Despre *Tradiție* se vorbește în termeni referențiali, ca despre un cadru sau ax al perenității ori, dimpotrivă, ea este asociată în sens peiorativ cu ideile de vechi, depășit, anacronic. Pentru a putea raporta lumea modernă la cea tradițională – în fond, două categorii ale civilizației pe care forțat, schematic și oarecum simplist, am putea să le identificăm cu universul urban și respectiv cu cel rural –, se impun câteva nuanțări de ordin etimologic și filosofic.

Tradiția sau *predania*

Predania, arhaism care redă perfect înțelesul etimologic al cuvântului *tradiție*, înseamnă transmiterea de la o generație la alta a unor valori deschise și întemeietoare, adică înzestrate, pe de o parte, cu capacitatea unei deveniri (interne), iar pe de alta, cu aceea de a genera noi valori complementare.

Ca realitate întemeietoare, tradiția reprezintă darurile pe care trecutul esențial le pune dinaintea oricărui prezent, investindu-l cu temeinicie.

Tradiția începe acolo unde sfârșește perspectiva reprezentărilor individuale sau, mai bine spus, ea coboară pe verticala unui timp spiritual ale cărui origini sunt supraindividuale și sacre. Cât privește modernitatea, dacă luăm în considerare originea cuvântului *modernus*, în latina vulgară, provine din *modo* = *recent*, *tocmai cum*, dar și *cât trebuie*, întrucât derivă din *modus* = *măsură*. Cuvântul *moderniste* este atestat de abia în 1769, la J.J. Rousseau, iar *modernité* în 1849, la Chateaubriand. „Modern" înseamnă, așadar, ceea ce este prezent, actual astăzi. Nimic nu indică aici, în mod special, o conștiință a prezentului, ceea ce ar impune ruptura drastică de vechime, de *Tradiție*, ruptură care se va consuma la începutul secolului al XVIII-lea, cu faimoasa dispută între antici și moderni (1716). În fond, *modern* desemnează mai degrabă simpla scindare a timpului între ieri și mâine, între trecut și viitor.

Așadar, *moderne* desemna, începând din secolul al XIV-lea până în Secolul Luminilor, doar *prezentul*.

Pentru a detalia raportul acestui termen cu tradiția, vom nota câteva trăsături ale *modernității*, definită prin:

1. Sensul prezentului, al actualului și, implicit, criza transmisiei și ruptura cu tradiția;

2. Autoreferențialitate, autonomia conștiinței de sine;

https://biblioteca-digitala.ro

3. Mitul autofondării (ritul se transformă în spectacol);
4. Apologia noului și noutății;
5. Apologia progresului;
6. Apologia libertății – drepturile omului devin o religie;
7. Cultivă paradoxul: modelarea viitorului în detrimentul prezentului.

Viziunea temporală a modernității este cantitativă, istorică, lineară, spre deosebire de timpul tradițional, repetitiv și ciclic. Viziunea temporală tradițională nu este o entitate serială, ci una ritmată (o serie de eternități). Discursul modernității are patru crize:

1. Criza conștiinței de sine (*Nous sommes tous dans le brouillard*);
2. Criza măsurii sau a normelor (modernitatea nu-și găsește măsura pentru că și-a dereglat raporturile cu sacralitatea);
3. Criza facerii (devenită afacere);
4. Criza omului.

O diferență fundamentală se impune între Tradiție (cu *T* mare) și tradiționalism. Prima este *memorie* creatoare, o realitate vie, dinamică și *organică*. Câtă vreme tradiționalismul este o *memorie osificată*.

Orice tradiționalism riscă în ultimă instanță să se constituie într-un cimitir al Tradiției, într-un formalism rigid și bolnav, precum cel al fariseilor din vremea lui Iisus. O formă curentă a tradiționalismului prost înțeles este apucătura (expresia tip „așa am apucat" – motivație comodă a încremenirii existențiale).

Apucătura reprezintă o pseudotradiție, ceea ce am putea numi un *fals temei*, un fel de inerție primitivă de ordin mental sau comportamental, o formă care își ignoră fondul. În timp ce tradiția este creatoare, apucătura este repetitivă. În termeni blagieni, tradiția este catalizatoare, iar apucătura este imitativă. Altfel spus, tradiția propune o continuitate calitativă și organică, pornind de la o esență modelatoare, în vreme ce apucătura exprimă un soi de continuitate cantitativă și mecanică, pornind de la un mimetism exterior.

A distinge între tradiții și apucături ține de „deosebirea duhurilor". Adeseori, apucătura tinde să treacă drept tradiție, așa cum, după vorba paulinică, satana se îmbracă în înger al luminii. Lumea românească de azi trăiește din plin aceste tensiuni și confuzii. Înstrăinați de duhul Tradiției autentice, dar resimțind obscur nevoia unor repere, ne lăsăm purtați de ispitele unui conservatorism sterp și decerebrat (sau doar cerebral), atunci când nu adoptăm, dimpotrivă, fronda dizolvantă a modernității, filosofia „dracului cu cărți", care este un alt mod al diavolului de a lucra în actualitate.

Decăderea Tradiției în apucătură este semnalul unei stingeri de duh, a unei îmbolnăviri pe care o putem numi scleroză comunitară. Ea poate fi la fel de primejdioasă unui destin național ca și pierderea identității. Or, noi ne mișcăm astăzi mai mult ca oricând între monstruozitatea uitării de sine (faptul se vede în dispariția lui *dignitas* – ne pierdem demnitatea și identitatea tradițională – așadar sacră și caricatura unei memorii vicioase, lumea lui „așa am apucat").

https://biblioteca-digitala.ro

Urgenţa acestor vremi ar fi să ne redescoperim tradiţiile în sensul în care amintea Sabina Ispas, de regândire şi, eventual, rescriere a istoriei culturii tradiţionale româneşti din care să nu lipsească deloc comentarea specificului creştin străvechi (rădăcini precreştine ale tradiţiilor populare) şi, evident, să ne cenzurăm apucăturile. Dar mai cu seamă să ne asumăm trecutul (memoria) în spirit, nu în literă. Căci, vorba lui Berdiaev, omul nu poate fi moştenitorul adevărurilor tradiţionale dacă nu le revendică în numele propriilor experienţe.

https://biblioteca-digitala.ro

CONSIDERAȚII PE MARGINEA TEXTULUI FOLCLORIC RITUAL-CEREMONIAL NUPȚIAL

ION T. ALEXANDRU

În scurta noastră intervenție nu ne vom opri asupra respectivului tip de text folcloric din punct de vedere *taxinomic – tipologic* sau tematic, literar, poetic – retoric – stilistic etc., ceea ce am întreprins în mai multe demersuri anterioare, ci din perspectiva constituirii sale ca „document etnologic" prezent și, îndeosebi, viitor. Așadar, considerăm că trebuie revăzute instrumentele cercetării de teren folcloristice în privința culegerii propriu-zise a „documentelor etnologice" ce se performează în cadrul ceremonialului „de trecere" (A. van Gennep), în speță al celui mai complex ceremonial folcloric din ciclul vieții omului, deci cel nupțial.

Se știe faptul că – în general – ceremonialul nupțial, atât de complex și divers prin riturile, obiceiurile înglobate, poate fi cules (înregistrat) prin cele două instrumente, am zice „clasice", de cercetare de teren: chestionarele și fișele, între care se detașează așa-numita „fișă de observație directă", adoptată mai recent în cercetarea folcloristică de teren, când se consemnează fenomenul folcloric respectiv limitându-ne strict la cele observate „pe viu", la „texte" în sensul general, semiotic al cuvântului, respectiv la acțiuni și gesturi care au loc într-un spațiu și timp limitate, cu anumiți actanți (participanți) rituali și obiecte de recuzită ritual-ceremonială.

În Arhiva I.E.F. „C. Brăiloiu" al Academiei Române, la fondul de informații (i), se află tezaurizate mai multe asemenea „fișe de observație directă", exemplare prin rigoarea consemnării și amplitudinea fenomenelor observate fiind cele elaborate în 1954–1958 de către un colectiv de folcloriști condus de dr. Al. I. Amzulescu în comunele Jugur și Aninoasa – Muscel, județul Argeș, prima fiind și reprodusă parțial – în acest sens – de către Ov. Bîrlea în *Metoda de cercetare a folclorului* (București, E.P.L, 1969). [Ambele fiind și publicate ulterior in extenso, în vol. Al. I. Amzulescu, *Repere și popasuri în cercetarea poeziei populare*, București, Ed. Minerva, Seria „Universitas", 1989; *Cântecul popular în Muscel. Monografii etnofolclorice*, în: Academia Română, „Memoriile Comisiei de Folclor", București, Editura Academiei Române, 1991 (2).]

În ceea ce privește chestionarele folosite în anchetarea (investigarea) fenomenului folcloric ritual-ceremonial nupțial, informațiile („textele") obținute se referă la întreg complexul de credințe, momente, motivații fără a mai putea avea precizia datelor etc., stocate prin observația directă. Până acum datele, informațiile, în fond „textele" folclorice – inclusiv literare (orale) – aparținând amplului ceremonial nupțial, au fost culese disparat, fie prin intermediul chestionarelor, fie –

https://biblioteca-digitala.ro

mai rar – prin fişele de observaţie directă, ca o noutate metodologică mai greu de aplicat însă din pricina lucrului în echipă de specialişti, corespunzător sincretismului „textului" folcloric (etnologic) performat de către numeroasele secvenţe integratoare, ale „contextului" vastului ceremonial în discuţie. De aceea, în prezent şi – mai ales – în viitor, „documentul etnologic" respectiv nu numai la modul ideal, deci excepţional, ci chiar la modul curent, obişnuit, ar trebui exceptat din fenomenul viu printr-o culegere a nunţii dintr-o anumită colectivitate rurală, urbană, rural-urbană, prin îmbinarea armonioasă a celor două modalităţi de cercetare de teren (anchetă de teren). Deci, cele două mari instrumente de cercetare–culegere de teren ar trebui să devină în mod necesar complementare, chestionarul devenind astfel un necesar instrument preliminar, un „prolog" metodologic al cercetării (culegerii) de teren propriu-zise, prin observaţia directă a faptului folcloric respectiv dintr-o anumită colectivitate mai mult sau mai puţin tradiţională, rurală sau urbană. Apoi, în general, nu se pot redacta nişte chestionare folclorice (folcloristice) fixe, model-tip care să atace toate problemele perceptibile de anchetat pe teren; aşadar, un asemenea chestionar – oricât de bine întocmit ar fi el – nu poate suplini în totalitate lipsa de specializare a oricărui culegător de document de folclor, căci fiecare îşi va pune amprenta personalităţii lui pe cercetarea (culegerea) respectivă de teren, o va direcţiona potrivit preocupărilor sale, dar şi în funcţie de condiţiile concrete, reale, de lucru, de tipurile de informatori cu care are de-a face etc.

De asemenea, nu se poate imagina nici întregul inventar de probleme pe care le poate avea în vedere un cercetător–culegător folclorist şi nici nu credem că se poate recomanda, metodologic vorbind, propunerea unor „reţete" pentru toate obiectivele unei culegeri (cercetări de teren).

Şi totuşi, în ceea ce priveşte consemnarea „textului", a informaţiei de nuntă, propria sa experienţă a cercetării în domeniu (arhivă, bibliotecă şi teren), ca şi toate „metodele", „îndrumarele", „îndreptarele" metodologice de cercetare (culegere) de teren – începând cu Mihai Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, Bucureşti, CSCA, CCCP, 1961, 112 p., şi sfârşind, mai recent, cu *Culegerea de folclor azi. Îndreptar metodologic*, în „Anuarul I.C.E.D.", vol. 1, Seria C, *Corpusuri de documente*, Bucureşti, 1987, IV + 97 p. (lucrarea a fost elaborată de dr. Stanca Ciobanu, cercetător ştiinţific principal, şef sector de folclor, cu colaborarea cercetătorilor ştiinţifici principali dr. Irina Nicolau, dr. Sabina Ispas, dr. Ligia Georgescu) ne conduc spre un „chestionar general" de aplicat, deci numai ca un posibil „inventar" de probleme de anchetat, conţinând în structura lui întrebări referitoare la: I. o sumă de date pregătitoare, premergătoare ceremonialului nupţial propriu-zis (ceremonial prenupţial); II. ceremonialul nupţial propriu-zis, care îl descriu pe acesta; III. o a treia grupă referitoare la acţiuni, gesturi etc. în prelungirea ceremonialului respectiv propriu-zis (postnupţial), aşadar trei grupe de întrebări corespunzătoare – de fapt – structurii triadice a amplului ceremonial nupţial,

https://biblioteca-digitala.ro

identificată și teoretizată mai întâi de Arnold van Gennep în celebra-i de acum lucrare de la începutul secolului trecut, *Les rites de passage* (Paris, 1909).

I. 1. Concepția generală despre nuntă și obligativitatea împlinirii ei de către fiecare – în ce măsură azi aceste elemente de mentalitate se modifică.

2. Posibilități de prevestire a căsătoriei – dacă se mai crede azi în ele, se mai practică și dacă și-au modificat semnificația, rămânând doar simple jocuri de societate.

3. Criterii, în trecut și azi, în stabilirea cuplului marital (matrimonial), motivații de tipul: dragoste, vârstă, rudenie, neam, avere, vecinătate, ca și criteriile de împiedicare a formării cuplului (rudenia de sânge, spirituală) și dacă se mențin aceleași criterii.

4. Prilejuri (ocazii), mai mult sau mai puțin folclorice, de a face cunoștință, de a hotărî viitoarea căsătorie (hora satului, clacă, șezătoare, nedeie, muncă etc.).

5. Descrierea petitului: cum se numește acțiunea, cine, când, unde acționează, mărci vestimentare, cuvintele rostite cu acest prilej, gesturi care atestă reușita sau nereușita acțiunii, tipuri de răspuns afirmativ sau negativ la solicitarea pe care o face cel care petește. Ce a însemnat și ce înseamnă „zestrea" – cum se discută despre ea (în trecut și azi).

6. Logodna: cum se numește, indicații temporale (zile recomandate, zile interzise); intervalul dinaintea căsătoriei când are loc, unde are loc, cine participă, pregătiri, obiecte (rituale) speciale; descrierea modului cum se desfășoară, eventualitatea stricării logodnei (cauze, modalități); ce se întâmplă cu tinerii de la petit până la ceremonia nunții, cum participă la viața grupului de tineri, cum sunt considerați de colectivitate etc.

7. Pregătiri pentru nuntă: cine participă (miri, părinți, frați, surori, nași, vecini etc.), numele rolurilor cu care sunt învestiți diverșii participanți, roluri care se vor actualiza și în desfășurarea ceremonialului nupțial; pregătirea mesei (bucatelor, colacilor, băuturilor); invitația la nuntă (text, acțiuni, obiecte, când, cum, refuz etc.); discuții prealabile în familie; angajarea muzicanților; pregătirea casei, a hainelor; pregătirea obiectelor ritual-ceremoniale (brad, steag, lumânări de cununie etc.) – cum se numesc, care, unde se fac, cu cât timp înainte se pregătesc etc.

II. 8. Nunta propriu-zisă: când începe, unde, ce se întâmplă la casa mirelui, a miresei, la nași; gătirea miresei și a mirelui – ce se întâmplă, cine participă; „iertăciuni"; alai (pe drum); autorități (civile, religioase), cununia religioasă; petrecere, masa mare (ospățul), dans; daruri; plecarea tinerilor, întâmpinarea la casa mirelui; dovedirea fecioriei; îmbrobodirea miresei.

III. 9. Luni după nuntă: „zorile"; marcarea schimbării de statut a miresei; practici pentru a dovedi această integrare în rândul nevestelor.

10. Vizite protocolare după nuntă: când, la cine, cum se desfășoară, cine participă.

11. Cazuri speciale: nunta unui (unei) văduv(e); a doua căsătorie (după divorț sau despărțire); nunta fictivă („fata greșită"); nunți comune. Desigur, fiecare

https://biblioteca-digitala.ro

dintre punctele mai sus amintite se subdivide într-o serie (rețea) întreagă de întrebări posibile, rămânând însă în sarcina culegătorului (cercetătorului) să le adapteze situației în care întreprinde ancheta, cu cine o face și îndeosebi ce îl interesează în primul rând în ancheta întreprinsă. Oricum, va trebui să țină permanent seama de actualizarea fiecărei chestiuni, de dirijarea dialogului cu informatorul în așa fel încât să funcționeze mereu solicitarea cercetării pentru numirea și descrierea realității contemporane (actuale). Chiar dacă este un lucru arhicunoscut faptul că structura oricărui ceremonial folcloric – deci și a celui în discuție, nupțial – este, în mare, cea statuată de tradiție, elementele înnoitoare, mutațiile de tot felul, funcționale și implicit structurale, survenite, sunt mai mult decât evidente. Așadar, putem concluziona că, deși materialul documentar-informativ preexistent – tezaurizat (stocat) în arhivele de folclor, cum ar fi A.I.E.F. – București, A.F.C., A.F.M.B. etc. – trebuie bine cunoscut înainte de a începe o nouă investigație (cercetare, anchetă) de teren, aceasta apelând „volens-nolens" și la aceste date din configurația trecută (arhaică, conservatoare, tradițională) a obiceiului (ritualului, ceremonialului), cercetătorul nu se va mulțumi însă numai cu atât, căci toate aceste date aparținând tradiției vor constitui doar un fond de referință pentru mai buna (corectă, completă, rotundă) culegere, tezaurizare și explicitare (înțelegere, interpretare) a proceselor, mutațiilor din ultima vreme, într-un cuvânt, a realității vii folclorice actuale.

https://biblioteca-digitala.ro

RELAȚIA OBIECT–SUBIECT ÎN STUDIUL ETNOLOGIC

LUCIA OFRIM

În ultimul timp, această relație a fost supusă unei reevaluări epistemologice. Dincolo de valoarea sa operațională, instituțională, relația obiect–subiect în studiul etnologic, ca și în disciplinele conexe, este o relație care în valoare absolută se dovedește a fi o imposibilitate. Cauza acestei imposibilități este suprapunerea, coincidența obiectului cu subiectul în sensul că atât obiectul, cât și subiectul sunt reprezentate de ființa umană.

În antropologie, acest demers este cu atât mai problematic, cu cât din ființa umană aspectul care este supus în ultimă instanță analizei este natura umană. Efortul elucidării naturii umane rămâne o himeră, se oprește undeva blocat în asimptota descrierii condiției umane, în prezentări mai mult sau mai puțin înzestrate cu acuratețe. Glumind, desigur, antropologul american Eric Wolf asemăna această tendință a antropologilor de a elucida natura umană cu tentativa unei haite de câini care ar încerca să-și elucideze natura lor câinească...

Condiția minimă de posibilitate a descrierii unui fapt este ieșirea din sistemul pe care vrei să-l descrii. Este vorba deci despre clauza obiectivității. Subiectul cunoscător trebuie să fie complet exterior, detașat de obiectul supus studiului. Or, nimeni nu poate ieși din condiția umană, nu se poate ridica deasupra pentru a putea avea o absolută „privire îndepărtată", o privire din exterior. Această himeră a descrierii resorturilor mentale ultime, ca orice himeră, are puterea de a mobiliza energii, deși rămâne o ispită ce se îndepărtează ca într-o aporie, o dată cu efortul nostru de a ne apropia. Ceea ce nu o face însă mai puțin atrăgătoare. Dimpotrivă.

Această conștientizare a distanțelor între efortul nostru și fragmentele de ipotetic adevăr la care se ajunge trebuie să ne dea o lecție de melancolie, de zâmbet detașat, o înțelegere și o asumare a relativității cunoașterii noastre. Pe scurt, o lecție de modestie.

Coborând în plan instrumental relația obiect–subiect, o întâlnim tradusă în raportul eu–celălalt. Astăzi nu se mai poate scrie despre celălalt ca și cum ar fi un obiect izolat, decupat, textualizat. Astăzi, dacă etnologul citește „textul" culturii etnografice peste umărul nativului, al aborigenului – iată că și nativul poate citi textul produs de etnolog peste umărul etnologului. Este vorba despre existența reacției la descriere, de existența răspunsului pe care obiectul îl poate da astăzi subiectului. De exemplu, într-o comunicare recentă, o cercetătoare americană asemăna rolul „câinilor comunitari" din București cu poziția pe care o dețin vacile sacre în India. Din punctul nostru de vedere, al „băștinașilor", această apropiere

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, București, p. 415–434

https://biblioteca-digitala.ro

se cere corectată. „Lectura" cercetătoarei poate intra în dialog cu părerile diferite din „interior". Rolurile obiect–subiect pot fi deci reversibile şi acest fapt este important pentru că poate limita manipularea imaginii celuilalt.

Un alt aspect al relaţiei obiect–subiect este studiul „în ricoşeu", un studiu narcisiac. Celălalt devine un mediu de refracţie în care eul, subiectul, îşi caută obsedant imaginea. Atitudinea subiectului poate fi flexionară. Pe de o parte, poate reduce obiectul cunoaşterii la un statut instrumental – simplu element ce ilustrează o teorie preformulată. De exemplu, Margaret Mead, în cunoscuta sa carte *Coming of Age in Samoa* (1928), reduce comportamentul fetelor din insula Samoa la un statut instrumental, simplu argument pentru a ilustra prin contrast faptul că momentul crizei puberale în spaţiul nord-american nu este decât efectul corsetului de interdicţii sociale.

A doua atitudine se află la polul opus: subiectul cunoscător se poate expune unei trăiri empatice, rezonatoare cu obiectul. Ce se întâmplă în acest caz cu subiectul în calitate de interlocutor, de martor? Ce încărcătură preia din confesiuni? Un răspuns interesant găsim în cartea cercetătoarei Ruth Behar: *The Vulnerable Observer – Anthropology That Breaks Your Heart* (1997). Volumul este o colecţie de eseuri în care graniţa între public şi privat devine labilă, cu discontinuităţi şi interferenţe, între studiul aborigenilor şi întâmplările personale existând o conèctare emoţională.

Un alt autor, Renato Rosaldo, în lucrarea *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis* (1993), discută noile demersuri în discursul despre cultură. El semnalează inadecvările vechilor concepţii care reprezentau cultura într-o ipostază statică, monolitică. din perspectiva unor observatori detaşaţi şi obiectivi. Cartea sa propune multiplicarea perspectivei în cercetarea ştiinţelor sociale, recunoaşterea diversităţii punctelor de vedere, a discursului narativ, a implicării emoţionale şi admiterea faptului că atitudinea subiectivă este de neevitat.

Problema constă în deobiectualizarea interlocutorului. Cercetătorul trebuie să evite atitudinea de „vampir" ce aspiră povestea ascultată, o transformă într-o informaţie-marfă, pe care o schimbă la bursa la care este el cotat în celebritate şi bani. De exemplu, cunoscutul film documentar *Nanook* aduce realizatorului notorietate şi premii. În timp ce Nanook, eschimosul – eroul documentarului – moare de foame în Nordul îngheţat, realizatorul se acoperă de glorie şi bani. Într-un documentar ulterior, *Nanook Revisited*, făcut recent, se dezvăluie că, de fapt, pe erou nici nu îl chema Nanook („urs", în limba eschimoşilor), este invenţia realizatorului. Acesta, de altfel, îl şi îmbracă pe eschimos în nişte pantaloni de blană de urs polar, contrar tuturor obiceiurilor, îl pune să muşte dintr-o placă de gramofon pentru a sublinia distanţa dintre sălbatic şi civilizat. Documentarul abundă în falsuri.

Produsul unei astfel de întâlniri este povestea unei vieţi („life-history"). Acest gen etnografic poate distribui accentele diferit, pe trei registre ce pot fi în raport discordant: vocea interlocutorului, naraţiunea personală a autorului şi discursul de escortă, vocea din „off", tehnică, desubiectivizată a cercetătorului prezent deci

https://biblioteca-digitala.ro

în ipostază dublă (personaj şi autor). Ilustrative în acest sens sunt cărțile lui Paul Rabinow: *Reflections on Fielwork in Morocco* (1977), Vincent Crapanzano: *Tuhami: Portait of a Moroccan* (1980) şi, mai ales, Ruth Behar: *Translated Woman. Crossing the Border with Esperanza's Story* (1993).

Toate aceste cărți sunt experimentale şi acest demers în care există un balans al rolurilor cere noi instrumente imaginative. Este vorba despre un alt tip de text, de acel gen „încă neinventat" despre care vorbea Geertz şi care este susceptibil de a surprinde procesul dialogului în cercetarea de teren, acel joc al construirii intersubiectivității.

De altfel, produsul final al antropologului este un text (George E. Marcus şi Dick Cushman îşi intitulează un articol devenit de referință: *Ethnographies as Texts*, 1982). Este însă o scriere aflată într-un raport de vecinătate disputată cu alte scrieri. Se insinuează între franjurii altor scrieri: jurnale de călătorie, memorii, literatură chiar. Genurile interferează. Textul etnografic poate fi văzut şi ca o ficțiune, dar nu ca orice ficțiune, ci, după cunoscuta formulă, „o ficțiune persuasivă". Nici cea mai atentă prezentare, nici cea mai minuțioasă descriere nu pot fi exhaustive. Orice descriere, oricât de ambițioasă, ratează principiul oglinzii, pentru că orice descriere presupune selecție. Selecția presupune însă excludere, iar excluderea presupune o ierarhie, deci un criteriu. Excluderea unor elemente din descriere implică o distorsiune în raport cu obiectul supus descrierii – adică o trădare. Textul este întotdeauna produsul unei intenții de comunicare ce îşi selectează procedeele de obținere a efectului scontat. Se recurge la artificiu, la retorică. În acest sens atragem atenția asupra subtitlului culegerii de studii editate de James Clifford şi George E. Marcus: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (1986). Cei doi termeni – *poetică* şi *politică* – recunosc dubla subordonare a etnografiei. Pe de o parte, textul este rezultatul unei retorici, iar pe de altă parte, este limitat de prejudecăți sau constrângeri ideologice.

Asistăm în relația obiect–subiect la o reevaluare epistemologică în care însuşi mecanismul ce construieşte şi impune autoritatea reprezentării este vizibil şi contestat. Dacă în secolul al XIX-lea utopia pozitivistă şi aşa-zisul realism făceau posibilă iluzia obiectivității şi a eului relegat, astăzi acest model este erodat. Se insinuează un dubiu asupra neutralității discursului, este acceptată şi recunoscută prezența retoricii. Este legitimat caracterul narativ al reprezentării culturale, care devine „o sinteză epică" pentru că faptele nu au nici un sens în ele însele, doar inserate într-o rețea narativă îşi găsesc semnificația. Amintim în acest sens două articole semnate de James Clifford al căror titlu dialoghează sugestiv: *On Ethnographic Authority* (în „Representations", 1, 1983) şi *On Ethnographic Allegory* (în vol. *Writing Culture*, 1986).

Discursul devine hibrid, traversează genuri şi discipline, iese din patul procustian al normelor tradiționale. În acest nou sistem se impun alte scheme interpretative. Apare narațiunea personală care dislocă descrierea impersonală. Subiectul cunoscător este o prezență care interferează în actul cunoaşterii, are o

https://biblioteca-digitala.ro

fabulă a identității. Nu se poate sustrage presiunii timpului, limitelor cognitive. Dar şi aceste distorsiuni spun ceva indirect, depun mărturie pentru condiția umană dacă nu pentru natura umană. Faptele, în general nu sunt neapărat adevărate, iar alegoriile nu sunt neapărat false. Se pune problema verosimilității.

Pornind de la această premisă ne putem orienta şi spre alte surse documentare, şi anume literatura de autor. Deoarece se vorbeşte mult în ultimul timp despre o antropologie a textului literar, să vedem de ce este posibilă o asemenea abordare. Orice culegere de date etnologice presupune ca metodă ceea ce denumim „observare participativă". În acest caz, există o limită în sensul că observatorul rămâne un *outsider*. În ficțiune, datorită reconstituirii totale practicate de autor, avem acces la subiectivitatea indivizilor. Reconstituirea este verosimilă şi dă seama de trăiri umane altminteri imposibil de surprins.

Această orientare spre documentul neconvențional, spre ficțiune, este posibilă datorită pierderii iluziei că există obiectivitate absolută şi că ar fi cu putință un statut privilegiat al documentului tradițional. Nu mai funcționează premisa că există o transparență a notației libere de influențe, o reprezentare fidelă a realității descrise. Între obiect şi subiect se insinuează distanțe, transcrierea experienței personale sau a altora nu mai poate fi luată drept inocentă. Orice text etnografic are o natură artificială, pentru că este rezultatul unor practici textuale, este o invenție în sensul că trebuie să facă exoticul familiar sau, dimpotrivă, familiarul exotic. Subiectul cunoscător codează şi decodează experiența, dar calculând tensiunile şi efectele. Discursul este instabil, spune ceva pentru a spune altceva – de aici natura alegorică. În plus, textul poate dezvolta semnificații a căror sursă nu poate fi identificată explicit în text. Lecturile posibile sunt întotdeauna multiple. Trăim ceea ce se poate numi un „complex Rashomon" ori de câte ori vorbim despre reprezentare. Adică sunt posibile mai multe lecturi ale aceluiaşi obiect.

Pentru că nu mai există un punct arhimedic care să fixeze o referință unică, „obiectivă", impersonală – epistema se reorientează spre biografie sau autobiografie. Eliberarea de „complexul Rashomon" este deci clauza sincerității.

Se vorbeşte curent despre trecerea de la „participarea observativă" la „observarea participării". Această schimbare de atitudine este poate o formă de psihoterapie etică, o reacție, o formă de expiere a păcatului originar al etnologilor, acela al angajării în complicata şi ambigua relație cu colonialismul. Etnologii nu mai vor să fie doar comis-voiajori ai alterității, simpli mediatori între descoperirea/crearea şi consumarea „celuilalt".

Începând cu anii '70, asistăm la o deplasare fundamentală a accentului spre observarea participării antropologului. Aceasta atrage după sine o schimbare a formelor de reprezentare. Asistăm la un balans între jurnalul etnografic, centrat pe sine, pe eul etnologului, şi monografia standard, centrată pe „celălalt". În noul tip de text, în ceea ce se numeşte etnografie narativă, sinele şi celălalt sunt prezențe alăturate într-o imediată vecinătate. Acest tip de text se focalizează pe procesul şi natura dialogului etnografic.

https://biblioteca-digitala.ro

Sintagma „participare observativă" este în fond un oximoron. Participarea presupune implicare emoțională, în timp ce observarea necesită o cercetare detașată. Tocmai această metodologie simultan empatică și distantă este modul de producere a cunoașterii antropologice. Se creează un câmp de tensiune între experiența trăită pe teren și datele finale concretizate în textul etnografic.

Inițial, pentru a anula acest câmp de tensiune, soluția adoptată de etnologi era producerea a două serii paralele de texte izvorâte din cele două componente ale oximoronului.

„Observarea" avea drept rezultat un text etnografic clasic, o monografie standard cu aspect de text științific, un set de date prezentate ca obiective, un model abstract, îmbălsămat. Deci, un text irelevant în termenii realității vii.

„Participarea" se refugiază în texte paralele: jurnale, portrete ale informatorilor, relatări romanțate ale aventurii etc. Acestea sunt publicate cel mai adesea sub pseudonim, pentru ca astfel etnologul să-și protejeze prestigiul științific. Se resimte deci incompatibilitatea între datele culese și ecoul personal al acestora.

Etnografia este, așadar, deopotrivă un produs (un text), dar și un proces (o experiență). De vreme ce nu putem intra în universul celuilalt decât prin comunicare, depindem de dialogul etnografic. În acest tip de dialog se creează un spațiu al intersubiectivității și numai de aici poate decurge înțelegerea diferențelor între cele două universuri. Experiența de teren, implicarea în viața celor studiați pot avea efecte profunde asupra cercetătorului. Iată mărturia unei astfel de experiențe-limită, care deși nu aparține unui etnolog celebru, este relevantă pentru această atitudine: „Pentru mine antropologia nu este doar muncă de teren, pentru mine a însemnat întreaga mea viață. Metoda mea a fost să mă stabilesc între aceşti oameni, să trăiesc cu ei, să le împărtășesc viața atât cât este posibil pentru un outsider și să fac împreună cu ei câteva cărți. Deci nu m-am bazat doar pe răspunsurile pe care le-am primit la întrebări, ci m-am deschis către cunoașterea acestor oameni până când viața lor a devenit o parte din viața mea" (M. Elvin).

Spre deosebire de jurnale, de memorii, etnografia narativă nu se ocupă exclusiv de sinele, de eul etnologului, ci se focalizează pe procesul dialogului, pe întâlnirea între cele două lumi în datele ei concrete, procesuale.

În structura unui text experimental de etnografie narativă, vom întâlni următoarele tipuri de discursuri: elemente preluate din stilul memoriilor, jurnalelor, ce țin de transcrierea experienței, apoi date etnografice clasice, la care se adaugă reflecții epistemologice asupra demersului respectiv, totul inserat în structura unei analize culturale integratoare.

Lumea studiată este reprezentată ca percepută de un narator situat. Acesta este prezentat ca un personaj în text, care își relevă propria personalitate, își dezvăluie explicit punctul de vedere și de aici reiese un considerabil spor de onestitate. Cititorul este pus în situația de a putea identifica mecanismul de construcție și constituire al textului, dispărând deci clauza pretinsei obiectivități impersonale.

Din anii '80 asistăm la o deplasare dramatică a accentului de pe *ethnos* spre *graphia*, adică pe procesul scrierii. De aici, o întreagă avalanșă de texte experimentale,

https://biblioteca-digitala.ro

încărcate de dubii epistemologice rezultate din schimbarea generală a paradigmei în ştiinţele umane. Teoria nu mai poate fi considerată inocent transparentă, lipsită de încărcătura ideologică ori culturală. Schimbarea epistemei etnologice este şi un efect al presiunii etice, deontologice. Această încercare de reprezentare simultană a „sinelui" şi a „celuilalt" este rezultatul unei lungi negocieri între obiect şi subiect. Clifford Geertz observa totuşi că „ne lipseşte limbajul de a articula exact ce se întâmplă atunci când facem cercetări de teren. Pare că este un gen încă neinventat".

Este evident că acest gen „încă neinventat" nu exclude notele autobiografice. Accentele personale nu mai fac obiectul unui tabu. Termenii-cheie ai acestui nou tip de text par să fie „martor", „mărturisire", „mărturie", „memorie". Textele spun cel mai adesea povestea unei vieţi („life-history"), fac loc detaliilor cotidiene, reflecţiilor, gândurilor, reacţiilor de zi cu zi. Interesează relevanţa personală, ecoul individual, dialogul.

Ca de altfel orice altă metodă, nici aceasta, a interferenţei genurilor, propusă de etnografia narativă, nu poate fi în sine o garanţie de succes a demersului. Totul depinde de cel care o aplică, de capacitatea cercetătorului de a-i da un conţinut autentic şi adecvat. Simpla înscriere în moda etnografiei narative prin preluarea formelor aparent relaxate ale prezentării şi întârzierea în reformulări pe marginea fisurării cadrelor epistemologice tradiţionale, precum şi insistarea pe jocurile retoricii sunt sortite eşecului şi mai ales derizoriului.

BIBLIOGRAFIE

Ahmed, Akbar & Cris Shore (edited by), *The Future of Anthropology. Its Relevance to the Contemporary World*, London, Athlone, 1995.

Behar, Ruth, *Translated Woman. Crossing the Border with Esperanza's Story*, Boston, Beacon Press, 1993.

Behar, Ruth, *The Vulnerable Observer – Anthropology That Breaks Your Heart*, Boston, Beacon Press, 1997.

Clifford, James & George E. Marcus: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, 1986.

Clifford, James, *On Ethnographic Authority*, în „Representations", 1, 1983.

Clifford, James, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988.

Crapanzano, Vincent, *Tuhami: Portait of a Moroccan*, Chicago University Press, 1980.

Geertz, Clifford, *The Interpretations of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

Geertz, Clifford, *Works and Lives*, Standford University Press, 1988.

Marcus, George E. & Dick Cushman, *Ethnographies as Texts*, în „Ann. Rev. Antrop.", 1982, 11, p. 25–69.

Marcus, George E. & M. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*, Chicago University Press, 1986.

Rabinow, Paul, *Reflections on Fielwork in Morocco*, University of California Press, 1977.

Rabinow, Paul, *Symbolic Domination*, Chicago University Press, 1975.

Rosaldo, Renato, *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*, Boston, Beacon Press, 1989.

Sangren, Steven, *Rethoric and the Authority of Ethnography. Postmodernism and the Social Reproduction of Texts*, în „Current Anthropology", 1988, 3, p. 405–435.

Spencer, Jonathan, *Anthropology as a Kind of Writing*, în „Man", 1989, 1, p. 145–164.

https://biblioteca-digitala.ro

ETICA ETNOLOGULUI ÎN RELAȚIA SA CU INFORMATORUL

CARMEN HULUȚĂ

Orice construcție etnologică traversează la un moment dat întâlnirea cu informatorul. Munca de documentare, cercetarea de teren, este o componentă esențială și într-un grad înalt specifică activității etnologului. De aceea se impune ca etnologul să fie nu numai un bun teoretician, capabil să analizeze fapte, să sintetizeze informații și să construiască teorii, ci mai ales un bun practician, apt să obțină informații de interes etnologic de cea mai bună calitate.

Acest aspect al activității sale solicită și valorifică abilitățile etnologului de comunicare și de stabilire a unor relații personale cu un alt individ, absolut străin, care poate fi o persoană simpatică, antipatică sau indiferentă, deschisă sau refractară comunicării, dornică sau nu de dialog, cooperantă sau nu, interesantă sau mai puțin interesantă ca posibil deținător de informații. Etnologul este și el un străin care vine, stă puțin și pleacă pentru a reveni, poate, cândva, în mijlocul unei comunități în a cărei intimitate încearcă să pătrundă. Etnologul este cel care inițiază o relație, în primul rând umană, dar de pe o poziție de autoritate. În etnologie, în cercetarea de teren, ca și în dragoste, pentru ca această relație să se închege și să aibă o finalitate „productivă" este nevoie de doi.

În al doilea rând, și asupra acestui punct vreau să insist aici, relația între etnolog și informatorul său este o relație între, pe de o parte, un reprezentant al unei instituții specializate într-o anumită direcție de cercetare – care devine un mediator între comunitatea științifică de care aparține și comunitatea din care face parte informatorul și, concomitent, un „traducător" al celei din urmă în fața celei dintâi și a unui public de specialitate –, și, pe de altă parte, un reprezentant al comunității care face obiectul de studiu al cercetării respective. Această ipostază a etnologului reclamă o problema de etică pe care vreau s-o ridic aici pentru că mi se pare importantă și relativ ignorată. Problema se pune cu atât mai mult în cazul anchetelor de teren în care au o pondere însemnată mărturiile personale care implică referiri mai largi la viața privată a informatorului, deci cele care privilegiază individul și percepțiile sale. Recunosc că este la mijloc și un interes special, în ce mă privește, pentru acest gen de anchetă, în măsura în care încerc să mă ocup și de „istorie orală" – „récits de vie".

Dincolo, acel „dincolo" pe care-l citățm destul de des (și mă refer aici în mod special la SUA și Canada), există în acest sens o metodologie strictă și foarte bine definită. Orice întâlnire „de lucru" cu un informator este precedată de încheierea unui așa-numit protocol – scris – care vizează protejarea ambelor părți angajate în

https://biblioteca-digitala.ro

anchetă, dar în primul rând a informatorului. Acest gen de protocol menționează explicit acordul formal al informatorului care consimte printr-o declarație la anchetă, precum și condițiile în care se va desfășura ancheta (inclusiv cele financiare), drepturile și obligațiile fiecărei părți. Protocolul în cauză cuprinde două lucruri esențiale și de maxim interes pentru informator: scopul cercetării în care este implicat ca document viu și mai ales modul în care va fi păstrată și valorificată informația obținută. Bineînțeles, acest protocol poate cuprinde și restricții de diferite naturi, cum ar fi, de exemplu, o clauză de anonimat pentru informator. Dincolo de a fi o simplă formalitate, acest – să-i zicem – act este, pe de o parte, o garanție a seriozității etnologului și un mijloc de creditare, iar pe de altă parte, un mijloc de protecție a informatorului, care are astfel posibilitatea virtuală – chiar dacă nu va uza niciodată de ea – de a controla drumul informației furnizate. În plus, informatorul beneficiază prin acest protocol de o copie (scrisă sau audio) a înregistrării la care a colaborat.

E adevărat că, în ceea ce ne privește, situația e oarecum diferită. De multe ori informatorii aparțin unei lumi pentru care fie disciplina etnologiei n-are nici un sens, fie că este incapabilă la modul absolut să înțeleagă măsura demersului etnologic. E adevărat, de asemenea, că majoritatea informatorilor cu care intrăm în contact cer un minim de date în ceea ce privește *persoana* (nu calitatea) etnologului și scopul obținerii informației (în termenii „pentru radio, carte sau gazetă"). Este suficient de greu – nu imposibil – să explici unor asemenea personaje ce este o arhivă și cum funcționează ea. Problema unui acord scris în aceste condiții se pune cu atât mai puțin, știută fiind reticența informatorului-țăran față de autoritate și orice act încheiat cu aceasta. Problema de etică pe care mi-o pun și o supun dezbaterii dumneavoastră: este corect ca etnologul să profite de această lipsă de interes pentru etnologie și/sau de înțelegere a informatorului, trecând ușor peste o introducere dificilă în problemă și mulțumindu-se cu un acord verbal, sau este, în primul rând, dator și are responsabilitatea de a se asigura de faptul că informatorul a înțeles bine în ce constă și cum va fi folosită contribuția lui și consimte să colaboreze fără rețineri, în limitele unui acord ferm al cărui termeni sunt bine stabiliți de la început?

https://biblioteca-digitala.ro

[POVESTEA UNEI CĂRȚI]

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU

Începuturile lucrării care a apărut acum o lună sub formă de carte datează de mult. M-am apucat de ea într-un an sabatic, în 1987, şi cei cărora le solicitam ajutorul îmi puneau exact întrebările de care îmi amintea Sabina Ispas. Era o întrebare extrem de pragmatică pusă de specialiştii în computere, aşa-numiții *computer-wizards*, „vrăjitorii computerelor". În momentul în care am început să lucrez erau câteva raţiuni pentru care m-am aplecat asupra descântecelor. Fireşte că le cunoşteam din munca de teren şi din lecturi şi ele reprezentau o zonă care mă fascinase întotdeauna, dar îmi dădeam seama foarte clar că a le prezenta publicului american de astăzi presupune integrarea sub alte idei de bază şi sub alte principii, pentru că în societatea americană a vorbi despre folclor sau despre cultură tradiţională nu are un sens major şi nu poate interesa multă lume. Gândindu-mă mai pe îndelete la ce i-ar interesa mai mult, mi-am dat seama că unul dintre aspecte era tipul de inteligenţă pe care îl reprezintă, pe care-l actualizează descântecele, şi nu orice descântec, ci descântecul de dragoste de care înţelegeam să mă ocup. Aceasta pentru că în societatea americană, în cultura americană, se vorbeşte din ce în ce mai mult în ultimii 10 ani despre o deschidere spre alte culturi, se vorbeşte foarte mult despre tipuri de inteligenţă distincte şi numeroase. Cei care se ocupă de subiect vorbesc în fapt despre cel puţin şase mari tipuri de inteligenţă; există inteligenţa raţională, pe care o ştim cu toţii, ar exista o inteligenţă emoţională, care se ramifică, la rândul ei, în mai multe subtipuri. Li se alătură inteligenţa intra-relaţională, cu întoarcere asupra persoanei proprii. De exemplu, Freud ar da dovadă de inteligenţă intra-relaţională, în raport cu sine, în sensul că se percepe trăind dinlăuntrul lui, şi de inteligenţă inter-relaţională, vizând relaţiile cu semenii. Acesta este tipul de inteligenţă de care dă dovadă îndeosebi descântecul de dragoste. Deci, descântecul de dragoste atestă la descântătoare (în cele mai multe cazuri în cultura noastră, nu neapărat în orice cultură pentru că există alte culturi în care descântecul de dragoste se face pentru şi de către bărbaţi şi are cu totul altă structură), o inteligenţă intra- şi inter-relaţională şi o competenţă specifică. Au existat şi alte tipuri de inteligenţă asupra cărora nu insist aici, cum ar fi inteligenţa spaţială a arhitectului sau a balerinei ş.a.m.d. Revenind, m-a interesat în descântec, pe de o parte, manifestarea unei inteligenţe de un alt tip decât cea cu care suntem obişnuiţi din cultura monumentală şi, pe de altă parte, un tip de creativitate care se manifestă la nivelul acţiunii, al inventării de acţiuni. M-a interesat, cu alte cuvinte, cum se creează acţiuni noi, prin ce elemente şi care sunt textele care le fac posibile şi le specifică natura. Deci, de la început, nu descântecul este obiectul de studiu în

https://biblioteca-digitala.ro

Desire Machines, ci descântatul ca act. Descântatul ca act, presupunând două componente esențiale şi un act major de mixaj al acestora. Cele două componente esențiale ar fi: actele nonverbale, acte prin care, de exemplu, amestec apă neîncepută cu o pană de păun sau lapte cu miere ş.a.m.d., iar a doua componentă ar fi formula de bază pe care o recit, o şoptesc, o rostesc ş.a.m.d. Iar asamblarea într-un scenariu, într-un spectacol magic, destinat doar clientului, doar beneficiarului şi chiar, câteodată, destinat sieşi, de către o descântătoare care este şi beneficiara descântatului, deci ceea ce uneşte componenta gestuală şi componenta verbală a acțiunii magice este ideea că în timpul descântatului de dragoste trebuie să amesteci vorbe care modelează soarta viitoare a clientului cu substanțe magice pe care acesta le va înghiți, cu care se va unge pe față ş.a.m.d. Acest act de amestecare a verbalului (care este modelul de fericire pe care-l vizează descântătoarea şi clienta) cu substanțele (care ar asigura contiguitatea între clientă şi scopul urmărit) este cel care m-a interesat prioritar. Descântecele au fost reprezentate în volum sub formă de scenarii, puțin cam ca o piesă de teatru, în care „indicațiile scenice", pe de o parte, şi formulele magice, pe de altă parte, sunt constant delimitate, dar nu sunt separate sistematic (în sensul de a pune toate indicațiile scenice într-o parte şi toate formulele de altă parte), ci se succed în ordinea cronologică în care sunt menite să apară în spectacolul magic, avându-le ca personaje pe clientă şi pe descântătoare. Aceasta este forma – am putea-o numi de teatru magic – în care descântecele au fost enumerate aici.

Problema majoră era cum delimitezi tipurile de „descântec de dragoste", pentru că era clar o preocupare constantă a informatorilor. Conducându-mă după conținutul formulelor şi după comentariile descântătoarelor, am distins între descântece pentru frumusețe şi dragoste, descântece de dragoste şi de ură (de fapt descântece împotriva urii sau contradescântece), ceea ce ne face să pătrundem într-un spațiu dialogic al descântatului, în care îşi fac față descântecul şi contradescântecul. Această linie de bază, descântec şi contradescântec, este traversată după aceea de distincții mai fine: de ex. descântecul de ură (contra urii) poate fi invocat pentru desfăcut, pentru întors sau şi pentru desfăcut şi pentru întors, într-un subtip mixt complex. Apoi există scenarii de descântec care recurg la aceeaşi formulă cu excepția indicării sau nonindicării numelui. De cele mai multe ori, descântecul este aidoma unui formular în care cuvântul „cutare" trebuie completat de către cei interesați (descântătoarea şi clienții ei). Deci sunt descântece care au o formă identică cu excepția unor elemente care țin de denumirea (sau nu) a partenerului vizat. De ex. descântecul pentru a-l vedea pe cel care-ți este ursit se deosebeşte de descântecul pentru a-l aduce pe cel care-ți este ursit. În primul caz, nu-l cunoşti pe cel care este ursit, în al doilea, îl ştii şi vrei să-l aduci, deci există o determinare progresivă a scopului urmărit. Descântecul de desfăcut, descântecul pentru a-l face pe X să te iubească, descântecul pentru a-l face pe X să-l iubească sau să-l urască pe Y, descântecul pentru a-l lega sau a-l aduce pe X, descântecul de căsătorie, descântecul de supunere, care este extrem de interesant prin etica pe care o

https://biblioteca-digitala.ro

dezvoltă, descântecul pentru legat şi dezlegat dorințe şi descântecul împotriva Zburătorului – acestea sunt, în mare, tipurile care s-au configurat uşor din materialul pe care l-am asamblat şi tradus în acest volum. Nu este vorba despre un volum exhaustiv. Am încercat să am reprezentate toate funcțiile pragmatice ale descântatului prin scenarii cât mai frumoase şi mai lungi. Nu am avut posibilitatea, fiind departe, să lucrez în arhivele Institutului, ceea ce ar fi fost indispensabil în cazul în care mi-aş fi propus o cercetare exhaustivă. Acest deziderat rămâne de realizat prin îmbogățiri viitoare ale bazei de date pe care se bazează volumul.

Când s-a pus problema traducerii a ieşit la iveală o deosebire extrem de importantă între română şi engleză, nu numai pe planul metaforelor adânci, care sunt diferite în cele două limbi, ci şi pe planul vorbirii şi, respectiv, al tăcerii în română şi în engleză. Deci o mulțime de elemente semantice ale descântecului trădează nu numai genul cultural al agentului magic prioritar, ci şi genul de predilecție (am putea spune favorizat) de o limbă sau alta. Fiecare element, fiecare personaj, fiecare obiect poate să aibă în descântecul românesc un corespondent masculin şi un corespondent feminin. Deci descântecul românesc operează pe cupluri. Or, de multe ori, lucrul era imposibil în engleză; trebuiau create feminine care nu există, trebuiau născocite cuvinte (urmând „rețete de fabricație" care să nu difere prea mult de cele din formula românească) care nu există în limba engleză. Ce am făcut este foarte simplu. Volumul *Desire Machine* este, în fapt, folcloric nu numai prin corpusul lui, ci şi prin modul în care a fost realizată traducerea englezească a scenariilor de descântat. Am tradus întâi singură şi, după aceea, am verificat cam cu 20 de vorbitori nativi americani (studenți, colegi, scriitori) varianta ce se obținea, luptând cu fiecare, negociind, dacă vreți, cu fiecare pentru ca, în final, ei să citească textele cu sentimentul că le înțeleg, iar eu, la rândul meu, să nu am impresia că le-am trădat sau mutilat prea tare. Vă dau un exemplu: metafora de vizibilitate maximă, vizată de descântecul pentru cinste şi dragoste, este metafora *vişină înflorită*, în care *vişină* înseamnă *vişin* (căci este vorba despre un vişin care intră triumfal pe ulița principală, în sat). Dacă traduc *vişin* în engleză trebuie să scriu *sour cherry*. Şi dacă scriu *sour*, acru, orice metaforizare a frumuseții dispare. Pentru americani, o sintagmă în care figurează *sour* nu poate să trimită în nici un fel la frumusețe. Deci, de la început a fost la vorbitorii nativi ai locului o reacție tacită de respingere. Am observat că nu erau deloc convinşi de ce vrea să obțină descântătoarea prin descântecul respectiv, dar mi-a trebuit timp până când mi-am dat seama că adjectivul *sour* era cauza neînțelegerii. Deci, am renunțat la *sour* şi *vişina înflorită* a devenit *cireş înflorit* în traducere. Există multe asemenea cazuri de compromis semantic în traducerea pe care o aveți în față.

Universul semantic este, în plus, un univers extrem de clar configurat în favoarea femininului în descântecul românesc (dar despre asta am vorbit anterior). Alt element, care desparte de ex. descântecul de dragoste românesc de descântecul de dragoste francez, este reprezentat de faptul că în descântecul de dragoste românesc partea cosmică, de modelare a dorinței, este extrem de dezvoltată, şi partea de

https://biblioteca-digitala.ro

poruncă magică, ce soseşte în final sau care este elaborată în etape, este, dacă vreţi, doar adăugată acestei prezentări fastuoase a scopului integrator şi înalt legitim pe care-l urmăreşte descântecul. Descântecul francez este în schimb strict pragmatic. Eroziunea este mult mai pronunţată, descântatul este de mult angrenat într-un proces de descompunere şi descântecul, de cele mai multe ori, se limitează la o poruncă seacă. Din nou, aici intervine un aspect extrem de interesant, nu numai pe plan estetic, ci şi din punctul de vedere al acordului pragmatic dintre procedurile (sau tehnicile) nonverbale şi actele verbale (formulele) care exprimă şi modelează dorinţa. De exemplu, dacă vreau să obţin o frumuseţe care se compară cu aceea a vişinului înflorit, mestecăul, instrumentul cu care amestec lichidul cu vorbele sau lichidul cu încă o substanţă şi cu vorbele, va fi firul de busuioc. Asemenea acorduri pragmatice care apăreau între procedura nonverbală a descântecului şi formula descântecului m-au interesat foarte mult pentru că, adeseori, în culegerile mai vechi, partea nonverbală nu a fost – sau a fost lacunar – consemnată. Deci, există cazuri în care, aşa cum lingviştii reconstituie forme sau etimologii coroborând datele fonetice, morfologice sau semantice de care dispun, tot astfel, pe baza unor comparaţii între formula de descântec şi indicaţiile de procedură, în împrejurările în care scenariul magic a fost cules „corect", putem enunţa ipoteze destul de serioase cu privire la modul în care se efectua descântecul a cărui procedură nu a fost notată.

În momentul în care m-am gândit să creez o bază de descântece am ştiut că acesta va fi un proiect pe termen lung, în cadrul căruia cartea pe care o aveam în faţă reprezenta un simplu episod. Pentru ca să asigur un minim de tehnicitate proiectului, am făcut apel la specialişti în munca cu ordinatorul care, la Brown University, sunt de multe ori absolvenţi cu doctorat a două facultăţi (filozofie şi informatică; ştiinţe cognitive şi informatică etc.). Universitatea Brown este cam a doua sau a treia din America pe acest plan tocmai fiindcă foarte mulţi dintre doctorii ei în filozofie au ales să lucreze cu computerele şi ei se preocupă de modul în care se poate utiliza cumpătat, lucid şi inteligent computerul nu numai ca un fel de înlocuitor al dactilografului, ci şi, în fapt mai cu seamă, în alte direcţii.

Când am pornit la lucru am decis că această bază de date care se va transforma în carte trebuie să se transforme în orice tip de carte imaginabilă despre descântat şi aş vrea să vorbesc în încheiere despre felul în care lucrul acesta s-a întâmplat şi nu s-a întâmplat deopotrivă. Pe de o parte, fiecare descântec a fost introdus sub formă de dosare separate, un dosar pentru formula în română, un dosar pentru formula în engleză, un dosar pentru scenariul în engleză, un dosar pentru consemnarea tuturor surselor, apariţia lor în volum, a culegerilor (cu anul, data şi locul în care s-a cules scenariul respectiv) ş.a.m.d. şi după aceea un dosar cuprinzând o serie de informaţii structurale cu privire la personajele, plantele, obiectele magice etc. care apar în descântece (conţinând, cu alte cuvinte, o analiză detaliată a structurii fiecărui scenariu magic).

Deci, exista această defalcare extrem de precisă care-mi permitea ca, dacă vreau să public bilingv numai formulele (fără proceduri), sau numai formulele în

https://biblioteca-digitala.ro

franceză (respectiv engleză) sau numai formulele în română, sau numai incipitul descântecelor de dragoste sau numai descântecele care operează cu busuioc şi cu vişina înflorită, sau numai pe cele în care apare Ileana Cosânzeana, să pot s-o fac. Această versatilitate maximă creează, aşadar, premisele pentru producerea unei mari diversități de volume distincte în funcție de interesele diferite ale cercetătorilor cărora le sunt adresate. Pe de altă parte, pentru că ordinatoarele se demodează foarte repede şi celor din ultima generație le trebuie un alt algoritm, există obligația de a reconverti în permanență baza de date constituită spre a o putea utiliza. Acesta ar fi deci unul dintre riscurile pe care le au de înfruntat bazele de date care se constituie în prezent în S.U.A. Avantajul bazei mele de date este că se face plecând de la o analiză structurală (bazele de date sunt un fel de structuralism reînviat, după criza din anii '70–'80). Deci nu va fi costisitor să fie adoptată din nou. Scopul acestei baze de date este, de altfel, să se deschidă corpusurile de descântece de dragoste din alte limbi. Am făcut-o deja pentru descântecul de dragoste francez, intenționez s-o fac pentru descântecul de dragoste din limbile romanice, pentru descântecul de dragoste în latină şi, ulterior, în engleză sau germană. Descântecele noastre de dragoste sunt, de fapt, foarte asemănătoare cu descântecele englezeşti. Există posibilitatea de a deschide treptat baza de date cercetătorilor. Deja am primit corespondență ce demonstrează un interes crescând pentru această bază de date.

https://biblioteca-digitala.ro

PERSONA *VS.* PERSOANA CULEGĂTORULUI DE FOLCLOR

LAURA JIGA

Problema pe care vreau s-o ridic se înscrie în coordonatele responsabilității folcloristului față de informatori, dar și față de propria profesie. Voi porni de la intervenția d-rei Carmen Huluța, ale cărei punctări mi-au conturat oarecum propria dilemă. Mă voi referi la unul dintre aspectele relației culegător–informator, stabilită cu ocazia culegerii de teren. Duplicitatea suferită de către folclorist este bine cunoscută:

1. Pe de o parte, persoana particulară, cu propriile trăiri afective, repere culturale, morale etc., care îl condiționează în afara deplasărilor pe teren.

2. Pe de altă parte, profesionistul aflat în contact direct cu o comunitate sau cu un ins al comunității pe care urmărește să o studieze și să ofere informații despre ea.

Cu această situație m-am confruntat la rândul meu. În condiții obișnuite reușesc, cred, un compromis echitabil între cele două „umbrele" ale personalității mele, astfel încât, deși conștientă de propria dualitate, ea nu mă deranjează, pot să mi-o asum fără sentimentul ipocriziei. Îmi adaptez comportamentul verbal, gestual și vestimentar la pretențiile comunității, sau mai degrabă, într-o primă fază, la propriile-mi stereotipii asupra pretențiilor comunității. Prin aceasta nu urmăresc să creez (nici mie, nici lor) iluzia apartenenței mele la respectiva comunitate, ci să fac „impresie bună", condiție necesară stabilirii premiselor dialogului. Folcloristul își poate începe culegerea. Asupra metodelor de culegere, strategiilor dialogului, negocierilor specifice interviului etc. nu mă opresc acum. Vreau doar să observ că aici este un alt loc în care se manifestă concomitent cele două fațete ale culegătorului: ceea ce a învățat, ca profesionist, se pliază pe propria intuiție, capacitate de comunicare și, nu în ultimul rând, orizont cultural și viziune științifică.

Vorbind despre „condiții obișnuite" mă refer la acele situații în care, pe parcursul dialogului, personalitățile intime, profunde, ale interlocutorilor (eu + informator) nu interacționează, contactul producându-se la nivel superficial: „fața" mea de culegător folclorist cu vocea și gesturile sale de informator (sursa de informații). Bineînțeles, în spatele fiecărui informator, un povestitor de basm, de ex., se află o persoană. Dar coordonatele acesteia mă interesează doar în măsura în care îi afectează discursul sau în măsura în care eu (cercetător egocentric) pot să fac observații de interes etnologic sau de încadrare a faptului folcloric emis în contextul său genuin de performare. Nici eu nu îl interesez prea mult. Întrebări de tipul „De unde ești?", „Câți ani ai?", „Ce sunt părinții?", „Ești măritată?" sunt

https://biblioteca-digitala.ro

încadrabile unor clişee verbale. Curiozitatea însăşi, focalizată pe aceste date ale personalităţii străinului (culegătorul), pare a fi tradiţională.

Adesea, accidentele ne fac să revizuim puncte de vedere larg acceptate; atitudini, comportamente şi chiar moduri de abordare, care în „condiţii obişnuite" nu ne mai ridică nici o problemă (din comoditate!), capătă noi valori, puse în lumină de caracterul excepţional al accidentului. Vom încerca să îl integrăm unui nou punct de vedere, lărgindu-l sau nuanţându-l pe cel anterior. Revenind la problema relaţiei culegătorului cu informatorul, situaţiile în care dialogul creşte în profunzime, iar informatorul doreşte să stabilească o relaţie personală cu culegătorul, cu mine, au valoarea unor asemenea accidente. Dintre toate responsabilităţile pe care folcloristul le are faţă de informator, mă voi opri asupra protejării intimităţii acestuia din urmă. Apropierea personală faţă de culegător îl încurajează spre mărturisiri. Bineînţeles, se adresează persoanei din faţa lui, nu culegătorului. Dar ceea ce spune poate oferi atât de multe informaţii utile etnologului, legate mai ales de acele aspecte ale vieţii comunităţii şi indivizilor, la care nu are acces prin două săptămâni de teren; uneori, nici după reveniri repetate. Mi s-a întâmplat de câteva ori să fiu implicată direct în asemenea situaţii, ivite după închiderea reportofonului. Dilema mea a fost o problemă de direcţionare a onestităţii; faţă de informator sau faţă de îndatorirea de a oferi informaţii etnologice? Până în ce punct, confesiuni de tip erotic, cu un mare grad de intimitate, pot fi socotite informaţii etnologice, chiar cu statutul de a fi nereprezentative pentru respectiva comunitate? Noaptea nunţii unei tinere soţii sau dragostea dintre un mirean şi o călugăriţă? Am ales, deocamdată, onestitatea faţă de informator şi nu am arhivat informaţiile primite. Problema introducerii în arhiva de folclor a unor informaţii de asemenea tip cred că poate fi redezbătută.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE O DEONTOLOGIE A CERCETĂRII ETNOLOGICE

MIHAI ALEXANDRU CANCIOVICI

Ne propunem să fixăm în câteva cuvinte unele repere ale unei conştiinţe deontice faţă de adevărurile ştiinţifice. Sunt situaţii când se creează un anumit impact între distorsiunea informaţiei ştiinţifice etnologice prin mass-media şi momentul în care cercetătorul are obligaţia, datoria şi responsabilitatea de a sluji şi pune în valoare informaţia corectă, restabilind nişte adevăruri care nu trebuie uitate. Cu cât un cercetător va şti mai mult să-şi planifice el însuşi să înţeleagă conceptele generale, care, din păcate, de foarte multe ori nu sunt bine enunţate, cu atât mai mult se vor stopa anumite minimalizări şi distorsiuni ale unor concepte etnologice.

Pentru a ilustra această idee dorim să enumerăm câteva exemple de reacţie firească pe care trebuie s-o aibă un cercetător în faţa unor presiuni care vin din afară într-un moment în care el are obligaţia să-şi impună un punct de vedere, cu o anumită argumentaţie bine gândită pentru a exclude eşafodajul greşit al acestor informaţii deformate.

Înainte de Revoluţia din decembrie 1989 existau anumite impuneri editoriale care-l determinau pe un autor de carte să facă unele compromisuri sau, în cele din urmă, să renunţe la editarea cărţii. Mi s-a întâmplat o situaţie de acest gen în 1984, când am publicat la Editura Sport-Turism o antologie, *Domnitori români în legendă*, operând o selecţie de texte reprezentative din tipologia legendei istorice tradiţionale. Redactorul de carte de atunci, fiind speriat de unele dintre textele despre domnitorul Ştefan cel Mare în care acesta era prezentat alături de diverşi patroni militari sfinţi sau de acelea în care se ridica la cer după moarte metamorfozându-se în porumbel, mi-a cerut să exclud total aceste fragmente de texte, fără să pun croşetele necesare pentru a se indica că textele sunt publicate fragmentar. Într-o asemenea situaţie se putea crede că aceste texte au fost editate astfel. Am avut curajul să-i spun acestui editor că renunţ la publicarea cărţii dacă sunt obligat să public nişte texte ciuntite şi masacrate astfel. Am solicitat să se pună croşetele respective pentru a se indica că textele sunt editate fragmentar, că lipsesc anumite pasaje. Am reuşit, în cele din urmă, să-l sensibilizez pe redactor ca să publice textele într-o asemenea manieră.

Într-un moment în care institutul nostru se confruntă cu o realitate dură, în care noi trebuie să ne afirmăm ideea că luptăm pentru păstrarea autenticităţii, am făcut parte dintr-o comisie, împreună cu colega mea Nicoleta Coatu, de supervizare la Casa de discuri Electrecord a unor texte ale discurilor din folclorul lăutăresc ce

https://biblioteca-digitala.ro

se doreau a fi reeditate (textele aparţineau lui Gabi Luncă şi Romicăi Puceanu). Au existat, din nefericire, nişte presiuni din partea conducerii Casei de discuri Electrecord ca noi să ne dăm acordul pentru aceste texte. Noi am răspuns că există nişte criterii extraestetice ale Casei de discuri, comerciale, dar că ne vom expune doar un punct de vedere ştiinţific privind autenticitatea acestor texte. Nu am cedat acestor presiuni şi chiar am descoperit câteva texte măsluite şi retuşate, care nu corespundeau cu melodia, pe care le-am eliminat.

Am asistat la anumite emisiuni TV în care cultura populară este confundată cu cultura de masă. Aceste suprapuneri de concepte sunt foarte periculoase pentru înţelegerea corectă a culturii orale, dar şi pentru cercetarea ştiinţifică. Este momentul ca noi, cercetătorii, să impunem o percepţie justă a unor concepte importante etnologice.

Pentru că s-a adus în discuţie aici mitul Dracula, ca specialist în cercetarea figurilor istorice (respectiv a lui Vlad Ţepeş), mi se pare extrem de periculos organizarea la noi în ţară a unui congres mondial pe tema Dracula, cu implicaţii absolut comerciale. De la bun început titulatura congresului a fost greşită, căci numele care s-a dat tematicii acestui congres era *Dracula – între tradiţie şi realitate*. Dacă congresul şi-ar fi propus să elucideze problema Vlad Ţepeş ar fi fost un lucru extraordinar, dar aşa el s-a referit la un personaj de ficţiune literară, Dracula, care nu are nimic comun cu eroul istoric al poporului român. De fapt, de la publicarea romanului lui Bram Stocker a început această confuzie care s-a perpetuat în timp. Institutul nostru, care fusese trecut în mod aleatoriu printre organizatorii congresului s-a desolidarizat de acest fapt, cercetătorii şi-au impus un punct de vedere corect. Eu personal am publicat un articol în ziarul „România liberă" care a avut un ecou favorabil. Dezinformarea provocată de TVR a fost atât de gravă, încât, la o oră de vârf, s-a dat pe post un reportaj eronat care prezenta un traseu turistic al participanţilor la congres pe un itinerar Dracula. Când s-a ajuns în oraşul Sighişoara şi s-a filmat în vechea piaţă, s-au prezentat unele secvenţe ale unui spectacol kitsch, în care erau arse pe rug vrăjitoarele din epoca medievală. Or, după cunoştinţele noastre, în Transilvania nu s-au organizat niciodată autodafeuri în perioada medievală.

Avem o datorie importantă de a cita sursele bibliografice în studiile noastre. Unii dintre cercetători prezintă în studiile sau articolele lor, în metalimbaj, fraze întregi din diverse studii ale unor autori, pe care şi le asumă ca aparţinând lor. În asemenea situaţii nu sunt citate corect sursele bibliografice. Considerăm un asemenea fapt ca o problemă de conştiinţă deontologică şi de responsabilitate ştiinţifică. Bibliografia trebuie citată în mod corect, atunci când se redau unele pasaje din studii anterioare, ele trebuie menţionate cu rigurozitate.

https://biblioteca-digitala.ro

CERCETAREA ETNOLOGICĂ. PUNCTE DE VEDERE

NICOLAE TEODOREANU

1. Într-una dintre luările de cuvânt anterioare a fost atins un subiect care ține de esența și finalitatea cercetării științifice. S-a vorbit în mod critic despre subiectivismul unor abordări științifice, despre pledoaria pe care acestea o fac plecând de la niște idei preconcepute (în sensul în care timp de 50 de ani a trebuit să se demonstreze ideea continuității poporului român sau a identității naționale). A fost numit chiar un anumit tip de „activism" cultural, care ar vrea cu orice preț, spre exemplu, „reinventarea" tradiției țărănești și se complace într-un fel de nostalgie paseistă. Se mai vorbea despre acel tip de cercetare strict tehnicistă, ce dovedește o minimă comprehensiune a fenomenului uman, un fel de „cercetare de dragul cercetării". Acestor tendințe li s-ar opune un spirit lucid, obiectiv, care ia în seamă realitatea de astăzi în firescul ei, având o maximă deschidere și o totală lipsă de prejudecăți. Aceste remarci par a fi corecte și constructive, căci cercetarea trebuie să își păstreze obiectivitatea, prospețimea și actualitatea.

Pe de altă parte, însă, trebuie remarcat faptul că dacă atitudinea științifică trebuie să tindă întotdeauna către un grad cât mai înalt de obiectivitate, ea va păstra totuși mereu o nuanță de subiectivitate. Fiindcă orice teorie științifică pleacă de la o axiomă. Iar activitatea în domeniul umanist nu se poate desprinde în nici un fel de viziune, chiar când ar proclama *lipsa viziunii*, ceea ce ar însemna în ultimă instanță tot un punct de vedere, tot o *viziune*. Căci dacă, spre exemplu, este criticat spiritul nostalgic al unor cercetători, care deplâng „dispariția" sau „degradarea" folclorului, aceasta se face în virtutea unui spirit de nuanță progresistă, internaționalistă, pentru care folclorul țărănesc și tradiția reprezintă relicvele unei lumi închise și depășite. În același timp este de observat că aceste idei vor să ne sugereze sincronicitatea lor cu noile curente de gândire din Apus și din America, ceea ce le-ar și oferi din principiu o garanție de valoare. Mutând discuția pe un plan mai larg, totul s-ar putea reduce la două atitudini fundamentale ireconciliabile, una de orientare centristă, alta *des-centristă*. Din amândouă emană miturile omului modern: cele ale *naționalismului*, pe de o parte (puse astăzi sub semnul întrebării), cât și cele ale *progresului*, *drepturilor omului*, *globalismului*; pe acestea din urmă le-a descris foarte bine Silvia Chițimia în comunicarea sa de ieri. Pe un plan încă mai general, potrivit orientării centriste, omul poate fi „scânteia lui Dumnezeu" – cum spunea ieri Dan Bodea după N. Steinhardt –, fie, potrivit celei *des-centriste*, „țigan la marginea universului" – după Jacques Monod. Ambele tendințe pot fi fertile, ambele pot păcătui prin radicalism și exclusivism.

Dacă aceste dispute rămân la principii, ele pot fi până la un punct rodnice, dar în situația în care, spre o mai convingătoare argumentare în favoarea unei cercetări

https://biblioteca-digitala.ro

neînchistate şi imparţiale, se trece (invocându-se o anumită „moralitate" a cercetării) la exprimări de genul: „cui foloseşte această cercetare?!" şi, mai mult, „merită ea să mai fie finanţată?", atunci are loc o deplasare a cadrului discuţiei de la cel al dezbaterii de idei la cel al unei confruntări ideologice, în care un termen îşi propune ca scop eliminarea celuilalt termen. Astfel, sub aparenţa unui spirit raţional, iluminat, se poate ascunde un alt tip de *activism cultural*, mult mai dăunător, impregnat cu vizibile nuanţe represive. Trebuie spus şi repetat că finalitatea cercetării ştiinţifice fundamentale (deci nu aplicate), ca şi a artei şi a oricărei creaţii a spiritului este gratuitatea sa, ea nu foloseşte în sens material, concret la ceva. Dar o societate care nu îşi permite să finanţeze acest tip de gratuitate este sortită mai devreme sau mai târziu dispariţiei.

2. Un alt aspect pe care vreau să-l aduc în discuţie ţine de organizarea din anul acesta a colocviilor institutului. Departajarea lucrărilor sesiunii pe patru ateliere trece dincolo de o problemă care ar fi meritat în sine să fie dezbătută. Ea ţine de limitele domeniului de cercetare.

În epoca actuală, în cercetarea umanistă s-a depăşit cumva punctul limită al specializării excesive şi se simte nevoia unei deschideri interdisciplinare (să-i zicem orizontală) şi a uneia spre universalitate (îi spunem *verticale*). Ne confruntăm, aşadar, cu o nouă perspectivă inabordarea ştiinţifică. Cele patru ateliere ale colocviului reflectă şi ele această tendinţă, ele sunt interdisciplinare. Pe un alt plan, fiecare dintre disciplinele etnologice: *folcloristica, etnomuzicologia, etnocoreologia, etnografia* ş.a.m.d. se regăseşte cumva măcar parţial sub generoasa umbrelă care este *etnologia*, sau *antropologia culturală*, ceea ce îi şi oferă şansa deschiderii interdisciplinare.

Această deschidere interdisciplinară ridică însă o anumită problemă: Cât de departe se poate merge cu această deschidere? Nu înseamnă cumva aceasta şi o anumită de-specializare a domeniilor? Şi: mai avem oare nevoie de specializare? Aceste întrebări vin din partea etnomuzicologului, care, spre exemplu, a trebuit să renunţe la prezentarea, în cadrul colocviilor, a rezultatelor ultime ale cercetărilor sale, rezumându-se doar la un enunţ cu caracter general. Aş dori în continuare să detaliez problema enunţată mai sus, plecând de la cazul etnomuzicologiei.

Etnomuzicologia, denumită în spaţiul german *muzicologie comparată* („Vergleichende Musikwissenschaft"), s-a cristalizat către sfârşitul secolului al XIX-lea ca ramură a muzicologiei ce se preocupă de aspecte etnologice şi antropologice. Termenul de *muzicologie comparată* exprimă interesul arătat la început cercetărilor comparative, după modelul celor din lingvistică, pentru stabilirea unor particularităţi zonale pornind de la comparaţia realizată la nivelul sistemului fonetic şi de simboluri. În prima sa fază, etnomuzicologia, prin interesul ei pentru muzică, văzută ca o concretizare a vibraţiilor şi undelor sonore, era destul de aproape de ştiinţele exacte. După mai bine de jumătate de secol, disciplina se va rupe în două domenii de sine stătătoare, primul denumit *etnomuzicologie* sau *etnologie muzicală*, orientat mai ales pe cercetarea culturii muzicale regionale, al

https://biblioteca-digitala.ro

doilea *muzicologie sistematică*, cercetare muzicală fundamentală. Diferența esențială între cele două domenii este dată de rolul acordat fenomenului sonor și studierii acestuia. Potrivit primei direcții, ceea ce trebuie cercetat este în primul rând omul care produce folclorul și abia apoi producțiile sale, pe când pentru cealaltă direcție tocmai fenomenul sonor are prioritate, căci el este purtătorul de semnificație privind psihologia umană individuală și colectivă. În consecință partizanii direcției „etnomuzicologice" neagă importanța analizei formei muzicale și acustice și chiar a transcrierii muzicale, în timp ce cei ai „muzicologiei sistematice" consideră că studiul limbajului muzical este esențial în înțelegerea fenomenelor de cultură muzicală. Iată, așadar, cum tocmai deschiderea interdisciplinară către antropologie și sociologie a dus, pe un alt plan, la ruperea unei discipline. Un aspect demn de menționat, este faptul că prima direcție poate permite anularea specializării, în favoarea unui discurs, e drept, interdisciplinar, dar mult mai lax, ea fiind abordabilă și de către cercetători cu o mai slabă pregătire muzicală, în timp ce cea de a doua, „clasică" și „tradiționalistă" presupune încă o formare muzicologică riguroasă. Un caz aparte, sintetic, este cel al școlii vieneze, care nu a dat curs separării celor două domenii, și care a încercat păstrarea unității inițiale dintre cele două direcții. Acest domeniu de cercetare poartă denumirea de *etnomuzicologie sistematică* („muzicologie comparată sistematică"). O asemenea abordare este singura care poate salva „interdisciplinaritatea" primordială a domeniului.

Ca o concluzie la cele două puncte ale intervenției mele, voi încheia cu o întrebare: *Cine este totuși acela care are autoritatea de a decide ce anume trebuie cercetat, cu ce mijloace și din ce perspectivă?*

https://biblioteca-digitala.ro

ANALIZA FOTOGRAFIEI DE EPOCĂ ÎN CERCETAREA ETNOLOGICĂ
– Studiu de caz –

LIGIA FULGA

În patrimoniul Muzeului de Etnografie din Braşov, colecţia de fotografii însumează circa 1800 de piese, considerate documente iconologice importante pentru cercetarea etnologică; în primul rând, oferă date preţioase pentru identificarea unor aspecte care pot defini universul rural sau urban într-o anumită regiune şi segment de timp; în cazul nostru, acest fond ilustrează zona Transilvaniei în special, la sfârşitul sec. al XIX-lea şi prima jumătate a sec. al XX-lea; în al doilea rând, permite să se evidenţieze ipostaze semnificative privind istoria devenirii fotografiei ca instrument de analiză extrem de util în „memorizarea" unei societăţi, fie ea rurală tradiţională.

Nucleul de bază l-a constituit colecţia privată de fotografii compusă din 450 de piese, care a aparţinut etnografului sas Julius Bielz, interesat în munca sa de documentare şi de acest tip de informaţie, cu specială referire la viaţa saşilor transilvăneni; există, de asemenea, imagini despre ruralitatea românilor şi a maghiarilor, ştiut fiind caracterul multicultural al Transilvaniei.

O altă dimensiune a colecţiei este reprezentată de legătura acestui reputat etnograf, în perioada interbelică, cu faimoşii artişti fotografi Emil şi Josef Fischer din Sibiu care, însoţind echipele de specialişti pe teren, s-au orientat spre fotografia documentară, de interes etnografic. Un set din acest tip se păstrează în această mică colecţie, însă majoritatea pieselor ilustrează preocuparea principală a fraţilor Fischer pentru fotografiile de studio, la modă la începutul sec. al XX-lea, care imortalizau evenimente de familie sau portrete. Perechi de ţărani saşi, români, maghiari din Transilvania erau fotografiaţi în atelierul din Sibiu, imaginile lor fiind apoi reproduse în serii de cărţi poştale alb/negru sau cromatizate şi apoi comercializate.

Acest nucleu este completat cu alte fotografii provenite din donaţii şi achiziţii care evidenţiază activitatea altor ateliere foto din această zonă de sud a Transilvaniei. În acest context, amintim atelierul braşovean al familiei Ader, pe cel al lui Carol Muschalek, al lui Gott, al lui Heinrich Lang şi al lui Karl Habermann; nu lipsit de importanţă este, de asemenea, cel din mediul sătesc al lui Hermann Roth din Hălchiu, de lângă Braşov, care lucrează la aceeaşi parametri calitativi ca

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 435–450

https://biblioteca-digitala.ro

şi atelierele braşovene. În zonă au funcţionat atelierul lui Schotsch din Sighişoara, cel al lui G. Szabo din Făgăraş sau atelierul Kohler din Rupea.

Colecţia braşoveană de fotografii, îmbogăţită în continuare cu noi achiziţii şi donaţii, fotografii de studio sau documentare, conturează o parte din lumea transilvăneană, a vieţii cotidiene, prin surprinderea „gestului neînsemnat", a momentelor festive din viaţa omului sau comunităţilor, dar şi un stil şi o percepţie a societăţii despre sine, care defineşte sfârşitul secolului trecut, cu reminiscenţe, dar şi noi concepţii metamorfozate, până la mijlocul secolului al XX-lea.

Doi artişti fotografi, „cronicari" ai vremurilor noastre, au fost Emil şi Josef Fischer, asupra cărora ne îndreptăm analiza în mod special.

Emil şi Josef Fischer, prin activitatea lor prodigioasă de peste 60 de ani, sunt consideraţi printre cei mai talentaţi şi mai importanţi fotografi din România care, la cumpăna dintre secole, au realizat o frescă în imagini a vieţii transilvănenilor, în special, surprinzând cu ajutorul aparatului foto şi a celor peste 6000 plăci de sticlă, un univers bogat în tradiţii, puternic ilustrat de comunităţile rurale, dar şi tendinţele lui fireşti spre modernitate, pe măsură ce anii marchează jumătatea secolului al XX-lea.

Demersul lui Emil Fischer în special, continuat mai târziu de Josef Fischer, se înscrie în amplul program de emancipare culturală promovat de asociaţiile transilvănene de la sfârşitul sec. al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, ca de pildă, Asociaţia „Sebastian Hann" sau ASTRA; se urmărea de către grupurile etnice afirmarea „conştiinţei de sine" prin cunoaşterea şi cultivarea propriilor valori comunitare de tip tradiţional. Astfel, călătoriile artistice (Kunstwanderung), iniţiate de Asociaţia „Sebastian Hann" la începutul secolului, l-au inspirat şi orientat pe Emil Fischer în întreaga sa activitate de fotograf.

Referitor la datele sale biografice, Emil Fischer s-a născut la 29 decembrie 1873, la Plodviv, în Bulgaria, fiind fiul unei familii germane originare din Boemia. A murit la vârsta matusalemică de 92 de ani, în anul 1965, la 9 mai, în oraşul transilvănean Sibiu, acolo unde s-a afirmat şi consacrat ca mare artist. În anul 1897, tânăr fiind, la vârsta de 24 de ani, preia o parte din plăcile de sticlă ale lui Theodor Glatz, cât şi atelierul foto de la o altă familie renumită de fotografi sibieni, Camilla Asboth; în 1900 are loc deschiderea oficială a propriului său atelier, care va funcţiona neîntrerupt zeci de ani, până în 1959.

S-a dovedit a fi nu numai un desăvârşit cunoscător al „meseriei" de a executa fotografii, ci, mai mult, o personalitate de excepţie în arta fotografică, talentul său fiind dublat de percepţia profundă a fotografiei, a rolului ei în societate, recunoscându-i, implicit, importanţa şi valoarea ei ca tip de document autentic şi necesar pentru exersarea memoriei colective.

A trăit şi a lucrat într-o perioadă în care fotografia câştiga teren, înlocuind cu repeziciune portretele de aparat, când societatea pune accentul tot mai mult pe microuniversuri „individualizate", fiind frecvent ilustrate portrete, evenimente de

https://biblioteca-digitala.ro

familie sau de grup. Fotografia, ca amintire necesară, dezvoltă fotografia de studio care decupează din lumea reală „fragmente idealizate" pentru suveniruri, ele, detaşate în timp, trebuind să fie sau să rămână frumoase. Semnifică sensibilităţi reminiscente, uşor romantice, ale sfârşitului de secol, iar Emil Fischer nu face altceva, prin fotografiile sale de studio, decât să ilustreze aceste tendinţe. Ele se înscriu în categoria fotografiilor standard, cu stereotipii, recuzita de studio fiind foarte importantă în compunerea acestui cadru de studio mimetic cu excese decorative, uşor artificiale.

Recuzita de atelier constă din sugestii de interior ţărănesc, un perimetru afectiv recognoscibil ţăranilor, dar, în egală măsură, foloseşte fantezii romantice, gesturi şi atitudini desuete, piese de mobilier decorativ care au rolul de a estetiza cadrul fotografic.

Ceea ce trebuie, de asemenea, subliniat este conţinutul miilor de plăci de sticlă lucrate de Emil Fischer, care ne conduc spre ilustrarea diferitelor grupuri etnice din Transilvania, având pondere viaţa tradiţională a saşilor, apoi a românilor şi maghiarilor din această provincie.

Componentele acestor identităţi etnoculturale distincte sunt sistematizate metodic prin realizarea unor serii foto tematice numite „Volkstypen", care au fost reproduse în serii mari sub formă de cărţi poştale (alb/negru sau cromatizate) şi comercializate. De pildă, s-a putut identifica seria care prezintă imagini cu perechi de saşi români, ceangăi, din întreaga zonă a Transilvaniei. Aflăm că aceste fotografii reproduse au fost numerotate în funcţie de tipologia urmărită. Astfel, este concludentă seria completă de 12 fotografii (numerotate de la 1 la 12) pe care o deţine colecţia braşoveană; aceasta constituie un set tematic unitar, fiind incluse în categoria cărţilor poştale care ilustrează portul transilvănean. Este interesant de urmărit structura şi compoziţia tematică, chiar şi ordonarea lor în felul următor: fată de orăşean în port vechi săsesc (nr. 1), pereche de miri saşi (nr. 2), pereche de saşi căsătoriţi (nr. 3), familie de ţărani saşi (nr. 4), pereche de miri români (nr. 5), familie de ţărani români (nr. 6), fată în costum românesc (nr. 7), cioban român (nr. 8), ţigani lingurari (nr. 9), ţigani cerşetori (nr. 10), pereche de miri ceangăi (nr. 11), fată din secuime (nr. 12); acest exemplu (vezi lista ilustraţiilor) şi multe alte serii, fiind răspândite în întreaga ţară, solicitate şi comandate de asociaţiile culturale din epocă, cum a fost „Kulturamt des Verbands des Deutschen în Grossrumanien" sau „Reuniunea Femeilor Române din Sibiu", adevărate studii de port, foarte valoroase pentru etnologia actuală, care are la dispoziţie simbolurile instrumentalizate şi mai ales vizualizate ale acestor identităţi multiculturale din Transilvania.

Desigur că moda folclorică cu accente de supralicitare a sentimentului naţional din perioada interbelică, perceptibilă, de altfel, în toată Europa, este prezentă în fotografiile de studio ale lui Emil Fischer, însă aportul propriu-zis documentar al fotografiilor sale constă, din punctul de vedere al cercetării etnologice, în multitudinea de informaţii asupra lumii rurale transilvănene, modul

https://biblioteca-digitala.ro

de dispunere a personajelor în imagine, respectarea unui anumit topos în acest perimetru, detalii privind anumite gesturi simbolice; toate acestea sunt concludente pentru analiza mentalității țărănești, semnificând reguli statuate, atitudini (de exemplu, reașezarea mâinilor tinerilor pe umerii celor mai vârstnici) și norme după care funcționa sistemul de familie în cadrul comunităților rurale transilvănene.

Calitatea de documentarist a lui Emil și Josef Fischer este evidențiată mai ales în perioada interbelică, perioadă în care participă la cercetări de teren cu reputații etnografi sași Emil Sigerus și Julius Bielz, fiind orientați cu precădere asupra realităților fruste, „necolorate" din lumea satelor. Din această perspectivă, a fost fotografiat un număr însemnat de sate, case țărănești, interioare, oameni, obiceiuri, sărbători, ocupații cotidiene, viața în mișcare a lumii rurale. Orașul Sibiu a fost, de asemenea, ilustrat în toate ipostazele lui arhitecturale (străzi, piețe, clădiri istorice, detalii), cetățile fortificate din satele săsești, castelele; au fost consemnate sub formă de imagine atât evenimente social-politice, culturale, cât și personalități din Transilvania.

Performanțele sale artistice și preocupările sale de a „imortaliza" diferitele „ipostaze" ale societății transilvănene, și nu numai, au fost răsplătite de timpuriu. La începutul sec. al XX-lea, în 1903, la Sibiu, Emil Fischer se afla printre premiații ASTREI cu ocazia expoziției de inaugurare a muzeului „Asociațiunii"; în același an este premiat și la München. În 1906, la expoziția organizată la București de ASTRA, este menționat cu premiu, iar pe reversul propriilor fotografii apare drept reclamă un alt premiu obținut la Brno, în 1907, care se adaugă la celelalte distincții anterioare.

Activitatea sa deosebită a fost recunoscută și apreciată cum se cuvine în lumea central și est-europeană, Emil Fischer primind în 1905 înaltul titlu de fotograf al Curții de la Viena (Hoffotograf), iar în 1906, al Curții Regale din România.

Cel care i-a continuat activitatea a fost Josef Fischer, fratele său vitreg, care s-a născut în 1898, la Rusciuc, în Bulgaria, diferența de vârstă fiind de peste 20 de ani. El a murit la Sibiu, în 1985, la 21 septembrie. Între 1923 și 1925 urmează cursurile școlii superioare de fotografie de la München, iar după terminarea lor devine asistentul și colaboratorul lui Emil Fischer, lucrând în atelierul său. Preocupările sale sunt identice cu cele ale lui Emil Fischer, continuă aceeași tematică, singura deosebire fiind preferința lui pentru imaginile alpine, ca un pasionat ilustrator al munților și al excursiilor montane.

Prin activitatea lor, cei doi fotografi artiști, Emil și Josef Fischer, au înregistrat prin imagine nu numai „semne" despre istoria culturală și etnografia transilvănenilor, ci indică cum anume a evoluat concepția despre „vizualizarea" societății noastre, ei fiind, deopotrivă, reprezentanți ai romantismului în arta fotografică, dar și unii dintre strălucitii promotori ai fotografiei documentare cu caracter științific.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE

Horst, Weber, *Bildchronist, nicht Fotoreporter*, în „Die Woche", nr. 645/25 April, 1980.

Klein, Konrad, *Fotografische Ateliers in Hermannstadt. 1860–1918. Einige Anmerkungen zur Erfassung des historischen Fotomaterials im Hermannstädter Staatsarchiv*, în „120 Jahre Öffentliches Archiv in Siebenburgen", hrsg. v. Monica Vlaicu, Sibiu, 1996, p. 160–169.

Martin, Rill, *Foto-Platten-Archiv Fischer im Brukenthalmuseum*, în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde", Bd. 24, nr. 2, Sibiu, 1981, p. 126–127.

Myss, Walter (Hg), *Lexikon des Siebenburgen Sachsen*, Thaur bei Innsbruck, 1993, p. 127–128.

https://biblioteca-digitala.ro

CEREMONIALUL BOTEZULUI LA COMUNITATEA TURCO-TĂTARĂ DIN DOBROGEA

MARIA BÂTCĂ

Dintre obiceiurile specifice comunității de origine turco-tătară din Dobrogea, deținătoare a unor străvechi tradiții, ale căror elemente s-au menținut până astăzi, atât în mediul rural, cât și în cel urban, ne-am oprit asupra ceremoniei botezului, eveniment de importanță majoră în viața familiei musulmane și a comunității totodată.

Pentru a surprinde mutațiile care s-au produs, de-a lungul timpului, în modul de desfășurare a acestei ceremonii, am întreprins anchete cu caracter socio-etnologic în mediul rural, la turcii anatolieni din satul Baș-Punar (azi Fântâna Mare) și la tătarii crimeeni din comuna Baieram-Dede (azi Independența din județul Constanța), precum și în mediul urban la tătarii crimeeni din orașul Constanța.

Cele două grupuri etnice, turcii anatolieni și tătarii crimeeni, prezintă multe afinități spirituale, ca urmare a conviețuirii lor, timp de veacuri, într-o arie geografică, relativ restrânsă, cum este cea a Dobrogei.

Cunoașterea mai îndeaproape a practicilor rituale, desfășurate în cadrul ceremonialului botezului, în formele și semnificațiile lor complexe, ne oferă posibilitatea de a cerceta un mod de viață aparte ce aparține comunității turco-tătare, de a înțelege evoluția mentalităților și a comportamentelor sale culturale.

Studiind ceremonialul, așa cum se desfășoară el astăzi, am încercat totodată, apelând la informatorii vârstnici, să coborâm în timp, cu două-trei generații, pentru a afla secvențele ceremoniale ale botezului în mediul social tradițional.

Botezul la populația de origine turco-tătară constituie, în primul rând, un rit de inițiere religioasă, dar și o realitate etnografică vie, totodată, o manifestare colectivă, angrenând o serie de acte și agenți rituali, de gesturi, de atitudini, de comportamente ce au ca scop integrarea băiatului în comunitatea de credincioși, religia islamică fiind elementul fundamental care asigură coeziunea acestor grupuri etnice.

În prima parte a studiului nostru vom încerca doar să descriem fenomenul, să reconstituim secvențele ceremoniale, având ca sursă de informare atât relatările oamenilor vârstnici, cât și realitatea de azi, iar în a doua parte, să constatăm și să explicităm mutațiile care s-au produs în desfășurarea ceremonialului botezului.

În urma anchetelor de teren întreprinse de noi, am putut constata, cu ușurință, indiferent de mediul social, rural sau urban, în care se desfășoară botezul, existența unei structuri asemănătoare, a unui model cultural comun, geneza și semnificația întregului ansamblu ceremonial fiind, de fapt, aceeași.

https://biblioteca-digitala.ro

În mediul rural tradițional, ceremonialul botezului cuprindea mai multe momente. Se începea cu o slujbă religioasă pentru slăvirea Profetului Mahomed, pentru pomenirea morților, pentru sănătatea băiatului care urma să fie botezat și a familiei sale, slujbă ce se oficia de către hogea și la care luau parte bătrânii satului.

Urma apoi al doilea moment: circumcizia, care, în trecut, din motive economice, se făcea o dată pentru mai mulți băieți din sat, de vârstă preșcolară.

La casa celui mai bogat dintre părinți se așterneau, la rând, atâtea saltele câți băieți urmau să fie circumcișii. Operația se efectua de către o persoană autorizată, specializată anume în această intervenție și care trebuia să fie, neapărat, de sex masculin, denumită „sunnetci". Acesta participa și el, în mod obligatoriu, la slujba religioasă ce preceda circumcizia, rugându-se împreună cu hogea și bătrânii satului la reușita operației.

Ceremonialul botezului se încheia cu o petrecere, organizată de cel mai înstărit părinte, la care era invitată întreaga comunitate. Rudele și prietenii apropiați aduceau, cu această ocazie, cadouri pentru băieți și părinții acestora, ce constau din oi, prosoape și bani. Cele trei secvențe: slujba, circumcizia și petrecerea, se succedau una după alta.

Informatorii vârstnici, din mediul rural, ne-au relatat cum decurgea ceremonialul botezului pe vremea copilăriei lor. Ceremonia începea joi seara și se încheia duminica. Cu o zi înainte, un om călare, numit anume de gazda la care urma să se desfășoare ceremonia, mergea din casă în casă, chemând întreaga comunitate să ia parte la eveniment și la petrecerea care se organiza cu acest prilej. Rudele din satele vecine primeau invitații în scris. Joi începeau pregătirile. Femeile din neamurile apropiate aduceau, în dar, o serie de alimente, nelipsite fiind: zahărul, orezul și fasolea uscată, precum și cadouri pentru băiat și părinții acestuia ce constau, mai ales, din piese de îmbrăcăminte care se expuneau, pe sfori, într-una din camere, pentru a putea fi văzute de către întreaga asistență. Se tăiau câteva oi și un vițel, în funcție de posibilitățile materiale ale familiei respective. Joi seara se făceau, de către hogea și bătrânii satului, rugăciuni pentru pomenirea morților: „mewlit". După încheierea slujbei religioase începea să cânte muzica. Instrumentele tradiționale erau: zumă (instrument de suflat), daula (toba) și daireaua. Fetele și băieții din sat trebuiau să creeze o atmosferă de veselie și de bună dispoziție. Ei împodobeau un cocoș tăiat cu tot felul de podoabe și începeau jocul cocoșului. Rudele apropiate ofereau tinerilor batiste ce se prindeau în piept. Se juca separat: băieți cu băieți, apoi fete cu fete, un membru vârstnic al comunității, ales de gazdă, supraveghind jocul tinerilor, ca aceștia să nu se abată de la regulile morale.

Vineri dimineața se pregătea carnea de oaie și de vițel pentru sarmale și fripturi. După slujba religioasă de la moschee, începeau să sosească, la casa unde se desfășura ceremonialul botezului, mai întâi bătrânii satului, ce erau așezați la masă. Se serveau mâncăruri tradiționale: ciorbă, fasole cu carne, dovleac, sarmale, pilaf ori cuscus, pide (o plăcintă cu brânză și smântână), lapte dulce cu orez și dizme

https://biblioteca-digitala.ro

(o prăjitură în genul baclavalei, dar fără nucă). Se serveau băuturi dulci. După aceea, se aşezau la masă femeile. Se aduceau cadouri: rudele veneau cu îmbrăcăminte pentru copil şi părinţii acestuia, iar vecinii ofereau, în dar, bani.

Sâmbăta, dar mai ales duminica, se efectua circumcizia. Era un moment deosebit de solemn. La casa băiatului se adunau copii de vârsta lui sau de vârstă apropiată, în veşminte de sărbătoare. Băiatul era îmbrăcat într-un costum special, confecţionat anume pentru această ocazie din atlaz sau mătase albă, iar pe cap purta un fes ornamentat, de jur-împrejur, cu bănuţi mici, din aur. În căruţe frumos împodobite, băiatul, însoţit de ceilalţi copii, era plimbat pe uliţele satului, după care se întorcea acasă unde începea jocul. La orele 12, hogea, însoţit de oamenii bătrâni ai satului şi de sunnetci, venea la casa copilului. Aici, se oficia o slujbă religioasă: „Maşşalah! Să trăieşti şi să fii binecuvântat în credinţa Profetului!" După terminarea slujbei, copilul era pregătit în vederea circumciziei, secvenţă ceremonială la care nu aveau acces femeile. Pentru ca operaţia să decurgă în bune condiţii, copilul îmbrăca o cămaşa lungă, din mătase albă sau din atlaz, cusută cu motive ornamentale policrome din care nu lipsea verdele, culoarea drapelului Profetului. Cămaşa, numită *sunnet-anteri*, se păstra în amintirea acestui eveniment major din viaţa băiatului. După efectuarea circumciziei de către sunnetci, băiatul, culcat în pat, primea din partea părinţilor şi a rudelor cadouri ce constau din jucării, batiste, prosoape ori bani ce se puneau în fesul (*sinnet-fesi*) aflat pe pat, lângă băiat. Intrau, apoi, să-l felicite copiii, care erau serviţi cu dulciuri.

În rândurile de mai sus am încercat să reconstituim secvenţele ceremoniale ale botezului din cadrul comunităţii rurale tradiţionale. Pentru a surprinde mutaţiile ce s-au produs, de-a lungul timpului, vom reda succint, mai departe, modul cum se desfăşoară astăzi acest ceremonial în mediul rural şi urban.

În zilele noastre, atât în mediul rural, cât şi în cel urban, circumcizia se face la spital, cu o săptămână înainte de a avea loc petrecerea, motivele fiind, pe de o parte, de ordin igienic, iar pe de altă parte, de ordin practic: părinţii copilului au scăpat de emoţii, sunt mai degajaţi, putându-se ocupa îndeaproape de musafiri. Dacă o familie are doi sau trei băieţi, de vârstă apropiată, circumcizia se face în aceeaşi zi pentru toţi. Unele familii organizează petrecerea sâmbăta, altele duminica.

Se începe cu o slujbă religioasă oficiată de hogea, în prezenţa bătrânilor satului. Pe o măsuţă se află paharul cu sirop, care se sfinţeşte în timpul slujbei. Acest sirop sfinţit se amestecă apoi cu întreaga cantitate de băutură dulce ce se serveşte întregii asistenţe prezente la petrecere. Cu o lună înainte de botez, părinţii copilului numesc unul sau mai mulţi oameni, după posibilităţile materiale pe care le au, să citească cartea sfântă din scoarţă în scoarţă. Când începe slujba religioasă acasă, se anunţă că cutare om „a dăruit băiatului un Coran", de fapt „lectura" acestuia. După oficierea slujbei religioase, care ţine cam 40 de minute, băiatul îmbrăcat cu un costum, special confecţionat sau cumpărat pentru acest eveniment, compus din cămaşă, pantaloni, şosete, pantofi şi o pelerină brodată, toate de culoare albă, iar pe cap cu un sunnet-

https://biblioteca-digitala.ro

fesi, însoţit de alţi copii, este plimbat prin sat. Se pune apoi masa şi primii care se aşază sunt hogea şi bătrânii satului ce au participat la slujbă.

Instrumentiştii încep să cânte dansuri turceşti şi tătăreşti. În timpul jocului, participanţii îi prind copilului în piept bani. Şi astăzi se prepară aceleaşi mâncăruri tradiţionale: ciorbă din carne tocată de oaie şi fidea; fasole scăzută cu carne de oaie fiartă şi rumenită; sarmale din foi de viţă cu carne de oaie, servite cu iaurt, orez cu lapte, pilaf din orez şi cuscus, compot şi baclavale. Mâncărurile sunt preparate de o femeie din sat, specializată, ajutată de neamurile apropiate. După ce au mâncat bărbaţii, se aşază la masă femeile. Începe, apoi, jocul, dar astăzi nu se mai respectă tradiţia, bărbaţii dansând împreună cu femeile.

În mediul urban am înregistrat fenomenul la o familie bogată de tătari ţigani crimeeni. Copilul, îmbrăcat într-un costum alb, brodat, de o mare fastuozitate, cumpărat de la Istanbul, face plimbarea tradiţională cu un alai de maşini prin oraş, oprindu-se şi la fotograf, în timp ce acasă hogea, împreună cu sunnetci-ul, câţiva oameni în vârstă şi unchii copilului, oficiază slujba religioasă. Întregul cartier participă la această sărbătoare, strada pe care locuieşte băiatul fiind împodobită cu ghirlande de lumini multicolore. Un imens cort, lat cât strada, adăposteşte mesele pentru invitaţi.

Două formaţii instrumentale, una de muzică tradiţională şi alta de muzică modernă, distrează asistenţa. Un solist vocal a fost adus, pentru această petrecere, din Turcia. De-a lungul străzii, vânzătoare ambulante oferă produse tradiţionale şi mărfuri orientale de import.

Deoarece părinţii băiatului au ţinut să respecte tradiţia, sunnetci-ul a fost chemat acasă pentru efectuarea circumciziei. Copilul, ştiind ce-l aşteaptă, era agitat şi pentru a-l linişti şi a-i distrage atenţia este jucat de neamurile apropiate. Fetiţe, îmbrăcate în mirese, dansează pe o masă, pentru a fi văzute de întreaga asistenţă. Apoi, copilul, îmbrăcat cu o cămaşă albă, lejeră, este adus în camera pregătită anume pentru acest eveniment. Pe fondul sonor al unor cântece religioase, sunnetci-ul efectuează circumcizia. După operaţie, copilul, aşezat în pat, primeşte cadouri în bani şi felicitări de la părinţi şi rude. Hogea ne-a asigurat că, în această familie, ceremonialul botezului a respectat tradiţia, în sensul că sunnetci-ul a fost chemat acasă pentru efectuarea circumciziei, iar cele trei momente principale, slujba, circumcizia şi petrecerea, s-au succedat una după alta ca în mediul tradiţional, fiind însă concentrate într-o singură zi.

Aşa cum se desprinde din ancheta de teren şi din observarea directă a realităţii etnografice de astăzi, botezul constituie un moment deosebit de solemn, fiind considerat, până la căsătorie, cel mai important eveniment din viaţa băiatului, de unde şi denumirea „nuntă de botez", semnificativă în această privinţă, pe care o foloseşte întreaga comunitate turco-tătară din Dobrogea. Părinţii încep să se pregătească pentru acest eveniment încă de la naşterea copilului. De aceea, ei aleg momentul când se va oficia ceremonia, care presupune cheltuieli foarte mari, în mediul tradiţional ea desfăşurându-se pe o perioadă de patru zile ca şi nunta de la căsătorie. În legătură cu

https://biblioteca-digitala.ro

vârsta la care se face botezul, aceasta a variat şi în trecut, ca şi astăzi, oscilând între un an şi doisprezece–patrusprezece ani, familia fixând momentul în funcţie de posibilităţile sale materiale şi de starea fizică a copilului. În zilele noastre, părinţii consideră că vârsta optimă pentru efectuarea circumciziei este cea preşcolară, deci perioada ce precede integrarea copilului în procesul de învăţământ. Analizând comparativ modul de desfăşurare a ceremonialului botezului în comunitatea tradiţională turco-tătară şi cea de astăzi, constatăm că, de-a lungul timpului, s-au produs o serie de mutaţii, ca urmare a schimbării radicale a condiţiilor de viaţă, a mentalităţii şi a comportamentelor culturale. O primă mutaţie s-a produs în ceea ce priveşte coordonata temporală a ceremonialului, durata restrângându-se la o singură zi: sâmbăta, dar, mai ales, duminica. O altă schimbare se referă la deplasarea temporală a secvenţelor ceremoniale esenţiale: circumcizia şi petrecerea. În mediul social tradiţional, ceremonialul începea cu petrecerea şi se încheia duminica cu circumcizia, în timp ce, astăzi, circumcizia precede petrecerea, efectuându-se cu o săptămână înainte. Din motive igienice, dar şi economice, s-au încălcat regulile rituale prezente, altădată, în comunitatea tradiţională. Dar, pe lângă micşorarea în timp a duratei ceremonialului şi deplasarea temporală a celor două secvenţe principale, observăm şi alte mutaţii care privesc agenţii rituali şi locul unde se practică circumcizia. Astfel, în mediul social tradiţional, sunnetci-ul era bărbierul satului sau o persoană autorizată, specializată în efectuarea acestei intervenţii chirurgicale şi o practica acasă, la familia băiatului, în timp ce, în zilele noastre, el a fost înlocuit cu medicul de spital, care poate fi şi o persoană de sex feminin dacă este doctoriţă de origine musulmană. Circumcizia se desfăşoară la spital, în condiţii de maximă igienă. O serie de obiceiuri, prezente în comunitatea tradiţională, s-au pierdut astăzi.

Unul dintre ele se referă la faptul că, în trecut, o familie înstărită, cu putere economică mare, ce-şi putea permite să organizeze, cu tot fastul necesar, „nunta de botez", de-a lungul a trei–patru zile, avea obiceiul să invite copii din familiile nevoiaşe, ca să fie circumcişi o dată cu fiul lor, toţi băieţii beneficiind, în mod egal, de sărbătoare, de daruri, împărtăşind, împreună, bucuria acestui eveniment. Circumcizia colectivă demonstrează faptul că, în trecut, coeziunea comunităţii de origine turco-tătară din Dobrogea era mult mai puternică decât în zilele noastre, între cei circumcişi în aceeaşi zi stabilindu-se raporturi de frăţietate, de rudenie spirituală. Pe de altă parte, asistăm, în timp, la pierderea unor simboluri rituale, obligatorii altădată în desfăşurarea ceremonialului din mediul social tradiţional. Ne referim, în primul rând, la jocul şi cântecul cocoşului. Tineretul avea îndatorirea să împodobească unul dintre cei mai frumoşi cocoşi, ales anume din gospodăria la care se organiza botezul. Cocoşul tăiat, fără a fi decapitat, opărit şi curăţat de măruntaie, pene şi puf, se proptea cu beţişoare la picioare şi la gât, ca să stea drept ca şi cum ar fi viu. Din hârtie colorată, tăiată de persoane anumite, care ştiau să facă această operaţie, se recompunea penajul policrom, strălucitor al cocoşului. Astfel împodobit, cocoşul era aşezat pe o tipsie mare, pe care se puneau fructe exotice şi dulciuri: sarailii, baclavale, pişcoturi. Cocoşul era jucat de femei în

https://biblioteca-digitala.ro

cântecul lăutarilor, în momentul în care sunnetci-ul se pregătea să efectueze circumcizia. Cocoşul simboliza bărbăţia, iar prin operaţia de circumcizie copilul devenea un bărbăţel, deci un „cocoşel", pregătindu-i-se, astfel, din timp, intrarea în rândul adolescenţilor. Prin ceremonialul botezului, băiatul intra într-o altă etapă a vieţii, această modificare de stare fiind însoţită de un ansamblu de practici şi simboluri rituale.

În mediul tradiţional, principalii agenţi rituali, hogea şi sunnetci-ul, erau răsplătiţi de familia copilului cu daruri. Astfel, se pregătea din timp câte o cămaşă bărbătească din mătase brodată, care, duminică, când aceştia veneau la casa băiatului, se punea pe umerii lor. Pe această cămaşă se prindeau cu bolduri o serie de daruri (prosoape, batiste, ciorapi, cămăşi), obicei care astăzi s-a pierdut, hogea şi sunnetci-ul primind acum doar onorariul în bani. Circumcizia efectuându-se astăzi în spital, s-a pierdut şi un alt obicei, legat de pregătirea, din timp, a camerei unde urma să aibă loc ceremonialul botezului. În mediul tradiţional, această încăpere se împodobea cu piese textile decorative noi: covoare, ştergare, marame.

Patului i se adăuga un baldachin ai cărui stâlpi se ornau cu batiste decorate cu cusături şi cu dantelă, cu baticuri tradiţionale, aşa-numitele „çembere", ornamentate cu „oya". Aşternuturi noi, brodate şi decorate cu dantelă, plăpumi de mătase noi, înfăţate cu cearceafuri brodate, perne mari, de asemenea cusute, decorau patul, făcând din aceasta punctul maxim de concentrare, centrul de greutate al întregii ceremonii. Băiatul era îmbrăcat cu o cămaşă tradiţională, albă, confecţionată din mătase albă sau albastră, pe care se broda un verset din Coran. Astăzi, există o întreagă industrie de import, legată de ceremonia circumciziei: acele costume cu pelerine, brodate cu fir auriu, ca şi buzduganele aduse de la Istanbul, s-au generalizat atât în mediul urban, cât şi în cel rural. Pelerinajul, care începe la băiat după efectuarea circumciziei, s-a păstrat şi în zilele noastre, în trecut fiind însoţit însă de jocul şi de cântecul cocoşului, ce era aşezat pe o masă amplasată în centrul încăperii. Părinţii, rudele, prietenii şi copiii veneau să-l felicite pe băiat, aducându-i daruri. Ei serveau din dulciurile aflate pe tipsia ce servea de suport cocoşului. Circumcizia se efectuează pentru sănătatea fizică şi morală a copilului şi pentru că aşa cere Profetul, respectându-se, deci, preceptele religioase. Prin practica circumciziei, băiatului îi este recunoscută apartenenţa la comunitatea musulmană. Circumcizia asigură condiţiile optime pentru împlinirea căsătoriei şi a procreaţiei, pentru continuitatea existenţei individului în interiorul comunităţii din care face parte. În momentele importante din viaţa individului, sacrul este prezent în aceste rituri „de trecere", cum le numea marele sociolog şi etnolog francez Arnold van Gennep. Şi în zilele noastre, ca şi în trecut, comunitatea turco-tătară din Dobrogea acordă aceeaşi importanţă socială ceremonialului botezului, considerându-l eveniment major în viaţa băiatului, prin care acesta se integrează în cadrul comunităţii musulmane. Prin semnificaţiile sale, acest ceremonial are o dimensiune socială, culturală şi religioasă în acelaşi timp.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE

Bernea, Ernest, *Introducere teoretică la studiul obiceiurilor*, în „Revista de etnografie şi folclor", tomul 13, nr. 5/1968, Bucureşti, Editura Academiei, 1968.

Bernea, Ernest, *Botezul în satul Cornova. Încercare de interpretare sociologică*. Extras din revista „Ţara Bârsei", Braşov, Tipografia „Unirea", 1934.

Delumeau, Jean (sub cond.), *Religiile lumii*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993.

Gennep, Arnold van, *Riturile de trecere*, Iaşi, Editura Polirom, 1996.

Mayer, L. (dit Mayersohn), docteur à la Faculté de Médecine de Paris, *De la Circoncision et spécialement de la Circoncision rituelle*. Envisagée au point de vue historique, hygiènique, préventif et prophylactique, Paris, 1905.

Miquel, André, *Islamul şi civilizaţia sa*, vol. I şi II, Bucureşti, Editura Meridiane, 1994.

Önal, Mehmet Naci, *Din folclorul turcilor dobrogeni*, Bucureşti, Editura Kriterion, 1997.

https://biblioteca-digitala.ro

FILMUL ETNOGRAFIC

GERMINA COMANICI

La sfârşitul secolului al XIX-lea, când antropologia se impune ca o disciplină de mare interes ştiinţific în constelaţia ştiinţelor umaniste, se naşte „cinematografia etnografică"[1], sau, într-o altă sintagmă, „cinematograful etnologic"[2], formă utilă, relevantă de înregistrare a imaginilor şi dinamicii în corelaţie cu fondul sonor.

În 1893 E. Regnault a realizat printre primele documente referitoare la comportamentul fizic al persoanelor aparţinând unor etnii diferite. Este precursorul cinematografului etnografic, filmând o femeie wolof care făcea vase de lut, cu prilejul expoziţiei despre Africa Occidentală[3]. Astăzi se vehiculează, prin raportare la fotografie sau film, tot mai frecvent sintagma „antropologie vizuală", de cunoaştere a omului static sau dinamic, în cele mai caracteristice ipostaze ce-l definesc cultural.

Filmul are indubitabil avantajul de a surprinde o multitudine de imagini în relaţia lor dinamică, faţă de fotografie, care surprinde o singura imagine. Prin această ofertă de mişcare, relaţionare şi succesiune de imagini, asociată documentului sonor, filmul etnografic oferă cea mai complexă imagine a sincretismului unei realităţi culturale folclorice. Sigur, prin acest avantaj, filmul constituie cel mai complet mod de înregistrare, având însă dezavantajul unui efort financiar substanţial sporit.

Ideal ar fi ca prin acest tip de document să se tezaurizeze cele mai variate aspecte din domeniul culturii populare, fie că ne raportăm la valori materiale, fie la cele de ordin spiritual. Considerăm că cea mai oportună valorificare documentară din domeniul culturii populare, care să aducă un beneficiu ştiinţific maxim, este cea raportată la domeniul vast al obiceiurilor populare. Fenomene sincretice, acestea pot fi înregistrate în detalii semnificative şi în arborescenţa formelor de manifestare. Asociat fundalului sonor, filmul poate surprinde complexitatea actelor, succesiunea lor, imaginea plastică a recuzitei, a costumelor, circumscrierea spaţială specifică, „diacriticele" rolurilor interpretate de performerii cu poziţie „centrală", individual sau în grup, relaţia de rol cu colectivitatea prezentă, căreia i se adresează mesajele şi care, la rândul ei, devine partener activ în relaţia de rol.

[1] Pierre Bonte, Michel Izard, *Dicţionar de etnologie şi antropologie*, Iaşi, Editura Polirom, 1999, p. 142.

[2] Jean Copans, *Introducere în etnologie şi antropologie* (traducere Elisabeta Stănculescu şi Ionela Ciobănaşu), Iaşi, Editura Polirom, 1999, p. 139.

[3] Pierre Bonte, Michel Izard, *op. cit.*, p. 142.

https://biblioteca-digitala.ro

Fundalul sonor asociază o componentă importantă: transmiterea mesajului verbal (formule cristalizate, text formalizat, text improvizat), deseori în sincretism cu limbajul muzical.

Dincolo de aceste argumente, obiceiurile – ca fapte autentice şi specifice culturii folclorice – prin rolurile pe care le afirmă, promovează arta spectacolului.

Că teatrul popular a constituit rădăcinile din care a evoluat teatrul cult este o realitate recunoscută atât pe plan internaţional, cât şi naţional. Paolo Toschi, un cercetător de marcă europeană, a subliniat cu bogate argumente puternicele rădăcini ale teatrului aflate în cultura tradiţională, în special în domeniul obiceiurilor calendaristice, legate de reînvierea anotimpurilor, cea mai reprezentativă fiind sărbătoarea Anului Nou[4].

Orice performare a unui rol presupune ideea de „joc", în măsura în care interpretul îşi afirmă un alt comportament dirijat şi o altă poziţie în raport cu grupul. Este dozat şi bine reglat acest joc al expectativei şi alegerii în cadrul relaţiei dintre parteneri, existând, pe de o parte, forţa coercitivă a modelului, dar şi o anumită libertate, ce ţine tocmai de faptul că ludicul apare în forma de manifestare a sărbătorescului. Spre deosebire de spectacolul cult – care re-creează fragmente de viaţă – spectacolul în substanţa obiceiurilor populare este polifuncţional, domină funcţia de eficienţă, alături de informare şi agrement.

Spre deosebire de imaginea teatrală – care este mimesis – existând un control permanent între interpret şi personaj, prin rolurile din obiceiurile populare se produce un flux de trăire, aproape de identificare, omul apărând ca „persona dramatis" – masca teatrală a strămoşilor noştri latini – în cele mai variate ipostaze de existenţă socială marcate de ceremonial. Performerii devin personaje nu ca să emoţioneze, ci în primul rând pentru beneficiul personal şi/sau cel mai frecvent comunitar.

Rolurile din obiceiurile populare au la bază un proces de creaţie, la care au contribuit şiruri de generaţii, un susţinut efort colectiv, iar valoarea incumbă în primul rând din autenticitate.

Spectacolul popular este colectiv, deschis, exprimând esenţa de valori a prezentului şi a trecutului, în care este apreciată performanţa şi efortul creator, în limitele coeziunii modelului. În realizarea rolurilor din obiceiurile populare dinamismul domină, este o trăsătură comună a actorilor de prim-plan, cât şi a asistenţei, pentru că trecerile de la o partitură individuală la o replică de micro- sau macrogrup sunt o formă caracteristică de exprimare a dramaticului de sorginte folclorică. Caracterizarea dramaticului apare prin frecvenţa dialogului, protocolul ordonat, o recuzită individualizatoare, care, prin atribute plastice de la costum la obiecte manevrate, personalizează partiturile jucate, individul devenind personaj, prin etalarea unui comportament specific.

[4] Paolo Toschi, *La origine del teatro italiano*, Torino, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar dramaticul rezidă în realizarea rolurilor din obiceiurile populare şi dintr-un anumit joc – reglat de limite aflate sub control – al improvizaţiei. Improvizaţia constituie pentru actorul deţinător al rolurilor din obiceiurile populare, de multe ori un element al forţei sale creatoare, dar, subliniem, această calitate este frecvent asociată cu dominanta ludică. Desigur, cel ce improvizează se bazează pe stabilitatea nucleelor rolului, pe cristalizările cunoscute, dar acestea pot constitui baza pentru etalarea forţelor creatoare generatoare de dramatism. Cei ce au cercetat direct desfăşurarea rolurilor din obiceiurile populare pot aserta ideea că ţăranul român este dotat cu un simt histrionic special. Există, în acelaşi timp, în obiceiurile populare, un registru larg al mimării, ceea ce trebuie rostit fiind redat prin efectul dirijat al feţei şi corpului, cu o mare forţă de sugerare. În obiceiurile populare, ludicul şi dramaticul se materializează printr-o accentuată funcţie estetică, pe care filmul – ca mijloc de înregistrare cu finalitate ştiinţifică – o poate surprinde în globalitate, dar şi la modul nuanţat.

Filmul reflectă un proces de esenţializare, cu reliefări, acesta constituind un document util în cercetarea ştiinţifică. Filmul etnografic, având ca tematică obiceiurile populare, constituie un tip de document de mare utilitate ştiinţifică în tezaurizarea acestui construct cultural, complex prin varietatea mijloacelor prin care se transmite mesajul. Surprinzând un fenomen sincretic, acest tip de document oferă informaţii unor categorii largi de specialişti din domeniile etnografiei, folcloristicii, etnomuzicologiei, etnocoreologiei, cercetători ai artei populare. Conform scopului urmărit, dincolo de informaţia de ansamblu se pot valorifica informaţii prin anumite decupaje.

În lucrarea coordonată de Jean Poirer, J. Rouch, în studiul dedicat filmului etnografic (*Le film ethnographique*)[5], sublinia un aspect de cea mai mare relevanţă, acela că prin acest tip de document se combină rigoarea anchetei ştiinţifice cu arta expunerii cinematografice. Întâlnim astfel, în cazul acestui tip de document, atât reflecţia antropologică, cât şi cea filmică, un mod de redare a unui fenomen cultural. De aici două modalităţi de abordare şi de realizare, o înregistrare sistematică obiectivă sau un document ce-şi etalează forma spectaculară. În primul caz, filmul se realizează şi se adresează specialiştilor; în cel de-al doilea caz se realizează de specialişti, dar prin modul de tratare el poate constitui – prin accentele puse – un mijloc de informare largă, pentru consumatorii cu pregătire eterogenă mai mult sau mai puţin avizaţi. Pentru ca filmul să constituie un document ştiinţific, specialistul nu trebuie să contemple realitatea, ci să o cunoască temeinic – printr-o documentare completă – pentru a putea surprinde atât detaliile semnificative, cât şi parametrii structurali şi funcţionali de ansamblu. Ideal ar fi ca cercetătorul să realizeze el însuşi filmarea, dar cazurile cele mai frecvente sunt cele ale conlucrării dintre cercetător şi operator.

[5] Apud Jean Copans, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

Obiceiul poate fi surprins pe viu *hic et nunc*, ceea ce nu exclude documentarea prealabilă, pentru a se surprinde accentele tipice, pentru a se realiza un document articulat cu reliefările adecvate. Detaliile sunt stabilite de către cercetător, nuanțările realizându-se pe criteriul ştiinţific al surprinderii parametrilor caracteristici obiceiului, şi nu pe urmărirea efectelor facile de ordin estetic sau spectacular. Obiceiul poate fi şi reconstituit, pregătirea prealabilă fiind minuțioasă, prin verificarea de informații, prin aceasta asigurându-se veridicitatea şi controlul înregistrării elementelor semnificante.

În arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor se află un bogat fond de filme etnografice, unice ca valoare, prin tematică şi realizare.

https://biblioteca-digitala.ro

Iniţiative

MANIFESTĂRI INTERNAŢIONALE

• La *The 30th International Ballad Conference – The Ballad Commision of SIEF*, institutul nostru a fost prezent cu un colectiv de cercetători, alături de Catedra de folclor şi etnologie a Facultăţii de Litere a Universităţii din Bucureşti.

Participanţii la lucrările celei de A 30-a Conferinţe Internaţionale de Balade – Bucureşti, 2000, au fost oaspeţii Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu", unde au vizitat Arhiva de Folclor. În cadrul lucrărilor au susţinut comunicări: Sabina Ispas, Laura Jiga, Marian Lupaşcu, Mihaela Şerbănescu, Rodica Raliade.

• Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu" şi Societatea Română de Etnomuzicologie au organizat la Bucureşti conferinţa *International Council for Traditional Music* (I.C.T.M.), 18 iunie 2000. La sediul Institutului „C. Brăiloiu" s-a deschis expoziţia „I.F.C.M. 1959", cu fotografii de la primul şi de la ultimul congres mondial din România al acestei organizaţii. Au prezentat comunicări: Krister Malm, Anthony Seeger, Dieter Christensen, Salwa El-Shawan, Castelo Branco, Marin Marian-Bălaşa. Cu acest prilej a avut loc întâlnirea executivului I.C.T.M.

• În anul 2001, Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu" a organizat, în colaborare cu Centrul Cultural Român din Viena şi Phonogrammarchiv a Österreichische Akademie der Wissenschaften, *Simpozionul Internaţional „Tondokumentation und Klangdenkmale"*, la Viena, în perioada 31 mai – 1 iunie. Participanţi: D. Schuller, director al Österreichische Akademie der Wissenschaften, Al. Popescu, directorul Centrului Cultural Român, Sabina Ispas, directoarea Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", Gerda Lechleitner, Helmut Kowar, Dieter Kaufmann, Wilfried Schabus, Christiane Fennesz-Juhasz, Mozes Heinschink (Austria), Mihai Canciovici, Marian Lupaşcu, Alina Ciobănel, Nicolae Teodoreanu. Lucrările simpozionului au prilejuit şi vernisarea *Expoziţiei de fotografie etnografică, de carte, CD-uri şi CD-ROM-uri de folclor şi etnografie românească.*

• La Institutul de Etnografie şi Folclor s-a desfăşurat manifestarea ştiinţifică *Colocviile „C. Brăiloiu"*, cu tema *Graniţe. Zone de interferenţă.* Responsabilii ediţiei din 2001 au fost tinerii cercetători Nicolae Teodoreanu, Laura Jiga şi Anca Stere. Au participat specialişti din ţară şi de peste hotare.

• Calendarul ştiinţific internaţional a inclus prezenţa cercetătorilor din Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu" la: *European Seminar in Ethnomusicology* (ESEM), Belfast, Irlanda de Nord, 6–10 septembrie 2000 (Marin Marian-Bălaşa); *The 31th Kommission für Volksdichtung*, Budapesta, 21–23 aprilie 2001 (comunicări: Sabina Ispas, Laura Jiga); *Simpozionul Internaţional „Controversatul Voievod Vlad Ţepeş"*, Sighişoara, 9–11 mai 2001 (Sabina Ispas); *Mediterranean Summer Symposium*, Piran, Slovenia (Laura Jiga); *Strategii de comunicare interumană*, Rennes, Franţa, 1–15 iulie 2001 (Rodica Raliade, bursă SOCRATES); *Performing Folklore on Stage. Functional Changes* – DEMOS, Dresda, Germania, 11–12 noiembrie 2001 (Anca Stere); *Simpozionul Internaţional „George Enescu"*, Bucureşti, 24–25 septembrie 2001 (Marin Marian-Bălaşa); *Al VI-lea Congres Internaţional de Folclor – TVRC*, Ankara, Turcia, 18–23 iunie 2001 (Maria Bâtcă).

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 451–452

https://biblioteca-digitala.ro

MANIFESTĂRI NAȚIONALE

• *Simpozionul Cocoşul de Hurez*, iulie 2000 (Maria Bâtcă), Sesiunea Muzeului Judeţean Bistriţa-Năsăud (Maria Bâtcă) şi Sesiunea de comunicări a Muzeului Bran au prilejuit schimburi de experienţă interesante din perspectiva cercetărilor etnologice moderne.

• *Colocviile Centrului Naţional al Creaţiei Populare*, ediţia a VII-a, 22–24 septembrie 2000, cu tema *Cultura populară şi anul 2000 – De la mitologie la pragmatică*, au numărat printre invitaţi şi pe cercetătorii: Nicoleta Coatu, Maria Bâtcă, Laura Jiga.

• La *Colocviul Centrului Judeţean al Creaţiei Populare* – Constanţa (23–27 august 2000), cu tema *Migraţia semnelor de cultură populară în România* (29 august – 1 septembrie 2001, Mangalia). cercetătorii, în afara studiilor prezentate, au propus teme incitante în cadrul work-shop-ului desfăşurat la finalul manifestării. Tematica dezbătută a scos în evidenţă responsabilitatea crescândă a cercetătorului etnolog în semnalarea dinamicilor socioculturale ale momentului şi importanţa proiectelor de cercetare cu repercusiuni formative şi informative în social. Comunicări: Ion Ghinoiu, Nicoleta Coatu, Emil Ţîrcomnicu, Mihaela Nubert Cheţan, Cristina Gafu, Rodica Raliade, Lucian David, Raluca Minoiu.

• Simpozionul *Globalisation, or Small is Beautiful*, organizat de Asociaţia Culturală Româno-Indiană, Bucureşti, 14 februarie 2001 (Marin Marian-Bălaşa), a abordat teme de cultură şi civilizaţie hindusă.

• Anul 2001 a fost marcat de Simpozionul omagial *Prof. Dimitrie Gusti în memoria Drăguşului*, organizat de Muzeul Etnografic din Braşov, 25–27 octombrie, în colaborare cu Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu" şi Muzeul Satului din Bucureşti. Au susţinut comunicări: Sabina Ispas, Maria Bâtcă, Germina Comanici, Marian Lupaşcu, Emil Ţîrcomnicu, Anca Stere, Ofelia Văduva, Laura Jiga.

• Alte manifestări din acelaşi an: Colocviul *Cântecul popular românesc, de la societatea tradiţională la societatea de consum*, Craiova, 30 octombrie – 1 noiembrie (Sabina Ispas, Maria Bâtcă, Marian Lupaşcu, Laura Jiga); *Sesiunea anuală de comunicări a Facultăţii de Geografie*, Bucureşti, 3 noiembrie; Work-shop cu tema *Spaţiul rural şi dezvoltarea regională a României*, organizat de Facultatea de Geografie în colaborare cu University of Lecester, Bucureşti, 23 octombrie (Ion Ghinoiu); Simpozionul *Civilizaţia rurală 2020. Satul românesc şi globalizarea*, Slătioara, 27 octombrie (Ion Ghinoiu); Sesiunea de comunicări a Centrului Creaţiei Populare Argeş, *Obiceiurile agrare şi prezenţa lor în contemporaneitate*, Piteşti, 5 mai (Ion Alexandru); Simpozionul *Vâlcea, identitate şi confluenţe în spaţiul etnocultural românesc*, organizat de Direcţia Cultură, Culte şi Patrimoniu a judeţului Vâlcea, Bucureşti, 26 mai (Ion Alexandru); *Anul Internaţional al Limbilor*, Ploieşti, 14–15 decembrie (Rodica Raliade).

https://biblioteca-digitala.ro

Sub aripa cerului. SABINA ISPAS, *Comentarii etnologice asupra colindei şi colindatului*, CONSTANTIN BRĂILOIU, *Colinde şi cântece de stea.* Antologie de: Sabina Ispas, Mihaela Şerbănescu, Otilia Pop-Miculi, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1998, 300 p.

Studiile şi lucrările pe care doamna Sabina Ispas le-a elaborat în ultimii ani se înscriu într-o direcţie care deschide, în literatura ştiinţifică românească, perspectiva nouă a cercetării relaţiilor între religia creştină şi folclor, perspectivă care a fost „nu numai neglijată de specialişti, preţ de aproape jumătate de secol, la noi, ci chiar minimalizată, ignorată sau negată" (p. 17), din motive care, cel puţin parţial, ţin de controlul direct sau indirect pe care regimul comunist l-a exercitat asupra cercetării socioumane, imprimând disciplinelor noastre o viziune care a eludat orice orizont religios, implicit orizontul de cunoaştere creştin, din structurile culturii populare româneşti. Imaginată (pripit) ca un univers închis, izolat (aşa cum lumea tradiţională românească nu s-a manifestat niciodată, p. 15), cultura populară nu s-a sustras autorităţii „exercitate de curtea feudală, curtea domnească, mai târziu de [autoritatea pe care au avut-o] târgul şi oraşul" cu care comunităţile rurale au avut contacte directe sau indirecte, nici de sub autoritatea exercitată de centrele mănăstireşti (p. 15), ceea ce, conform aprecierilor Sabinei Ispas, au imprimat preceptelor morale, etice şi filosofice, care fundamentează modurile de manifestare ale culturii tradiţionale, un caracter predominant creştin.

Categoria folclorică a colindelor, precum şi întregul complex al colindatului au intrat frecvent în atenţia etnologilor, folcloriştilor şi etnografilor prin cercetări dintre care unele foarte importante. Mare parte dintre aceste analize s-au înscris în direcţia identificării elementelor străvechi, precreştine şi s-au referit la instituţia cetei de feciori, la fenomenul colindatului şi la textele colindelor, scoţându-le din cadrele timpului sacru creştin, ca şi cum aproape că nu ar avea nici o legătură cu sărbătoarea Naşterii Domnului. Din perspectiva arheologiei folclorice, comentariile prezentate aici încearcă o restituire a unora dintre „reperele străvechi ale creştinismului românesc, prezente în tradiţia populară, pe care secolele şi „revoluţiile culturale" le-au învăluit în taină, le-au distorsionat sensurile sau le-au orientat tendenţios spre extremele unei axe ce porneşte de la gândirea magico-mitică spre gândirea eminamente seculară" (p. 63). Repertoriul de colinde nu este apreciat de către autoare ca fiind un „bloc unitar", ci ca aparţinând unor straturi istorice succesive (p. 93), fiecare purtând amprenta contextului în care s-a creat. Sensurile specifice ale textelor de colind analizate aici sunt descifrabile din perspectiva relaţiilor tripartite stabilite între comunităţile tradiţionale rurale, curtea feudală şi Biserică.

Studiul care deschide volumul, *Calendae, calendar, colindat*, aduce în discuţie practici şi obiceiuri ale Crăciunului şi Bobotezei, dintr-o perspectivă care relaţionează elemente ale Vechiului şi Noului Testament, ale vechilor biserici creştine orientale şi apusene, aspecte etimologice şi sensuri ale termenilor *colindă* şi *colindat*, probleme legate de organizarea calendarului sacru al bisericii ortodoxe. Este, de asemenea, lansată ipoteza prin care jocul mascat al caprei reprezintă o ipostază a sărbătorilor iudaice de Yom Kipur, practicate de către evreii creştini şi transmise, în felul acesta, creştinilor de alte naţii. Studiul *Colindul şi marea* descifrează sensuri simbolice ale mării în textul poetic al colindei, din perspectiva teologiei creştine, în special din perspectiva comentariilor lui Origene referitoare la tema evanghelică a păşirii lui Iisus pe suprafaţa mării. Prezenţa acestor elemente în textul colindelor se datorează intermedierii literaturii medievale religioase traduse în limba română – hagiografii, romanul popular *Varlaam şi Ioasaf* – şi cărţilor de dogmatică elaborate în limba română în contextul disputelor teologice interconfesionale din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea. Analiza variantelor *Colindului lui Dumnezeu* – studiul *O taină încifrată într-un text de colind* – propune decodarea textului poetic prin

https://biblioteca-digitala.ro

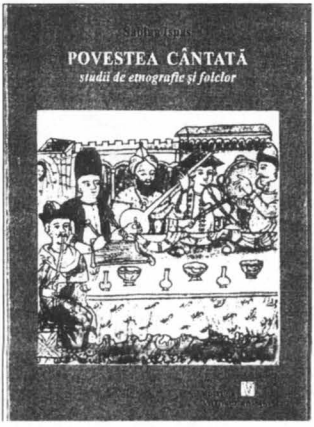
prisma a două dintre tainele creştine, botezul şi mirungerea. Cel de-al cincilea studiu, *Maria – maică a întregii umanităţi*, în sens ontologic, ridică problema legăturilor „existente între cultul Maicii Domnului, practicat în biserica ortodoxă, semnificaţiile acestuia şi exprimarea în textul folcloric românesc". Sunt analizate câteva motive ale legendelor Maicii Domnului prezente în texte ale literaturii populare medievale şi în legende cu circulaţie orală. Ultimul studiu, *Vasilca – un rit arhaic în epoca modernă*, este centrat asupra semnificaţiilor sacrificării, de către români, a porcului în ziua de Ignat şi asupra ritualului practicat de către ţigani în ziua Sf. Vasile, urmărind posibile transferuri între cele două complexe ritual-ceremoniale.

Partea a doua a volumului cuprinde o antologie a textelor literare şi muzicale ale colindelor culese, pe cilindri de fonograf, de către Constantin Brăiloiu, în perioada 1928–1931 (79 de colinde şi cântece de stea). Textele prezentate aici reprezintă o selecţie dintr-un material vast, organizat sub forma unei ediţii critice, lucrare aflată în manuscris.

Cartea reprezintă o lucrare de anvergură, o cercetare extinsă care presupune abordări multidisciplinare – etnologie, folcloristică, istorie, teologie – şi, mai ales, o viziune coerentă şi dinamică asupra culturii.

LAURA JIGA

SABINA ISPAS, *Povestea cântată. Studii de etnografie şi folclor*, Bucureşti, Editura Viitorul Românesc, 2001, 224 p.



Editura Viitorul Românesc şi-a asumat misiunea de onoare de a publica valoroasa contribuţie la studiul categoriei cântecelor narative a cercetătoarei Sabina Ispas.

Lucrarea complineşte cu material analitic documentele sonore existente pe cel de al doilea CD audio din seria „Document. Arhive folclorice româneşti": *Cântece epice eroice*, publicat de Institutul de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu".

Analiza cântecului narativ a beneficiat în ultimul secol de interesul şi profesionalismul unor prestigioşi cercetători, precum: Ovid Densusianu, Dimitrie Caracostea, Petru Caraman, Mihai Pop, Ion C. Chiţimia, Alexandru I. Amzulescu, Ovidiu Bârlea, Adrian Fochi, Ion Muşlea, Ion Taloş, Gheorghe Vrabie, ale căror studii au fundamentat documentarea şi analiza ştiinţifică a acestei categorii în folcloristica românească.

Lucrarea *Povestea cântată* finalizează preocupările susţinute ale autoarei în direcţia elucidării celor mai importante aspecte legate de dinamica acestei specii privilegiate a folclorului românesc (terminologie, geneză, funcţionalitate, mărci specifice, fenomenologia performerului/creatorului, contexte sociale, politice, istorice etc.), demersul marcând deschiderea unor noi perspective în abordarea modernă a *narațiunii cântate* în spaţiul cultural românesc.

Ordonarea rezultatelor obţinute în urma cercetării aplicate este evidenţiată de structurarea materialului pe trei capitole: Capitolul I (*Cântecul povestitor; „Fantastic" şi „miraculos"*); Capitolul II (*Istorii dinastice şi Cântecele peţirii – Iovan Iorgovan, Trei surori la flori, Domnul Chipor crai, Dobrişan*); Capitolul III (*Condiţia umană – Om şi Destin – Şarpele, Meşterul Manole, legenda despre regina oilor – Mioriţa).*

Capitolul final – în care sunt însumate concluziile studiului – nuanţează nivelurile cercetării şi problematica dezvoltată în capitolele anterioare.

În finalul volumului (completat de cinci ilustraţii reprezentând reproduceri ale unor fotografii document din Arhiva I.E.F.) este introdus şi un rezumat extins al materialului în limba engleză.

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografia actualizată, conținând un număr impresionant de titluri, demonstrează rigurozitatea documentării în etapa preliminară analizei și teoretizării.

Capitolul I debutează cu o secțiune importantă dedicată trecerii în revistă (după o selecție valorică) a celor mai importante contribuții românești în domeniul realizării de antologii (începând cu volumul din 1852 alcătuit de Vasile Alecsandri, până la sistematizările datorate lui Constantin Brăiloiu) și în cel al cercetării aplicate în cadru instituționalizat (de la Ovid Densusianu până la Mihai Pop).

Demersul este motivat de intenția cercetătoarei de a evidenția atât etapele esențiale în dezvoltarea discursului științific la nivelul modelelor de analiză, cât și de încercarea de a marca importanța valorificărilor în conformitate cu orientările din epocă și cu preocupările similare din alte spații culturale (Europa de Sud-Est sau Europa Occidentală). Unul dintre meritele fundamentale ale cărții îl reprezintă precizările în legătură cu terminologia și conceptele de bază ale categoriei.

Parcurgerea analitică a majorității studiilor importante conectate acestui aspect, precum și contactul nemijlocit cu materialul de teren au fost sursa regândirii și reformulării termenului de *baladă*, considerat de autoare inadecvat și insuficient pentru clarificarea unor delimitări între diversele forme de manifestare a cântecului epic versificat (*cântecul epic eroic* și *balada*):

„În volumul acesta vom folosi sintagmele *cântec povestitor, cântec epic versificat, cântec narativ*; acestea nu se confundă cu termenii care denomineză alte specii – cum ar fi cele rituale, de exemplu – și oferă posibilitatea grupării laolaltă a tuturor formelor de manifestare a epicii versificate cântate. Nu s-a folosit, în spiritul folcloristicii tradiționale românești, termenul *baladă* ca termen generic, deoarece acesta nu are o semnificație bine precizată în comunitatea folclorică în care este cunoscut numai de puțină vreme și este de proveniență livrescă. Totodată, trebuie să avem în vedere faptul că specialiștii acordă acestui termen conotații particulare. El trebuie diferențiat, de asemeni, de termenul care denomineză «balada cultă» sau, cum preferăm noi să o numim, «balada de autor». Aceasta din urmă are o dinamică a desfășurării acțiunii diferită de cea populară și particularități proprii de creație, interpretare și structură" (Capitolul I, p. 14).

Încercările de conturare a unei taxonomii tematice sau a unei tipologii a eroului (de la eroii medievali până la eroii virtuali ai narațiunilor vizuale de la *Discovery*) sunt completate de demonstrațiile referitoare la mecanismele activării aceloraşi motive și teme în specii cu funcționalitate diferită.

În acest sens, autoarea introduce conceptul de *sintagmă-nucleu narativ:*

„Îmbinarea într-o succesiune relativ stabilă a mai multor motive epice versificate satelit în jurul unui motiv-nucleu care contactează relații distincte cu acestea dă naștere unor unități de text pe care le numim *sintagme-nucleu narativ*. Ele se află depozitate, virtual, în fondul pasiv al comunității folclorice și al fiecărui individ în parte. Dirijată de legile interne ale genului sau speciei și de funcționalitate, sintagma-nucleu narativ este utilizată de fiecare dată în context, după nevoi. Nici atunci când variante ale motivelor de cântec liric sunt utilizate în texte de cântec povestitor sau de colind nu ne aflăm în fața unui fenomen de trecere de la o specie la alta, ci în fața utilizării unei alte valențe a acestei unități în context epic, cu altă funcție. Este evidentă, pe de altă parte, manifestarea unei anume repetabilități a asocierii unor motive, asociere care are ca rezultat combinări sau contexte preferențiale, mergând până la specializare: dominant lirică, dominant epică etc." (Capitolul I, p. 39). O a doua secțiune a primului capitol concentrează problematica referitoare la cântecul povestitor „fantastic"/„miraculos" și a principalelor unități tematice identificate:

– căutarea soției (soțului) și lupta pentru a o (îl) obține; lupta cu ea (el) sau cu grupul căruia îi aparține;

– relația dintre om și forțe neumane; stabilirea comunicării între protagoniști; confruntarea dintre ei (Capitolul I, p. 68).

Capitolul II propune modele de analiză complexe și minuțioase pentru variantele de texte ale tipurilor *Iovan Iorgovan, Trei surori la flori (Trei fete surori), Domnul Chipor crai, Dobrișan.* Inovațiile propuse la nivel semantic (de exemplu interpretarea dintr-o perspectivă nouă a *semnificațiilor balaurului sau șarpelui uriaș*) se integrează demersului de fixare a unor repere noi în investigarea textelor de acest tip: „Credem că un text trebuie analizat ca o unitate de semnificații, iar

https://biblioteca-digitala.ro

în cazul în care se analizează individual motivele şi temele din care el este alcătuit, trebuie să se caute, în final, şi motivaţia pentru care ele s-au alăturat şi au împlinit un discurs coerent, cu deosebire în cazul unui cântec povestitor căruia îi este judicios dictată o anumită unitate de structură, de modelul funcţional, de particularităţile textului cântat" (Capitolul II, p. 75).

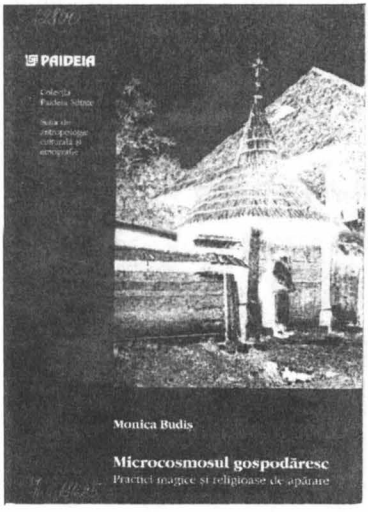
Analizele de text cuprinse în Capitolul III (pentru variante ale naraţiunilor cântate precum *Şarpele, Meşterul Manole, Mioriţa*) demonstrează necesitatea aplicării principiului interdisciplinarităţii într-o abordare modernă: „O demonstraţie de acest tip este o demonstraţie de vechime şi continuitate, în primul rând. Pentru a dovedi apartenenţa acestora la o anumită arie culturală şi o anumită formă de civilizaţie, trebuie coroborate date aparţinând unor sfere de informare diferite, nu numai folclorice. Sunt date şi argumente arheologice, lingvistice şi, în cele din urmă, din sfera culturii populare orale, care au fost culese în ultima sută de ani, se întâlnesc şi astăzi, coexistă şi coroborează cu elemente ce provin din straturi diferite şi, prin asimilare şi interacţiune, formează un păienjeniş de informaţii şi legi greu de individualizat şi de analizat" (Capitolul III, p. 141).

Volumul *Povestea cântată* (beneficiind, printre altele, şi de o prezentare grafică de calitate) se adresează, cu precădere, specialiştilor în domeniul folcloristicii, propunând, prin intermediul *lecturilor* posibile ale unor variante de *povestiri narative,* rezolvarea unor probleme de larg interes ştiinţific referitoare la originea, funcţiile, terminologia, tematica, motivele acestei categorii a folclorului literar.

CRISTINA GAFU

MONICA BUDIŞ, *Microcosmosul gospodăresc. Practici magice şi religioase de apărare*, Bucureşti, Editura Paideia, 1998, 320 p.

Apărută la o editură prestigioasă, Paideia, în colecţia „Paideia Ştiinţe", seria „Antropologie culturală şi etnografie", cartea doamnei dr. Monica Budiş, cercetător cu o vastă experienţă şi recunoscută competenţă la Institutul de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu" al Academiei Române, este, fără îndoială, cea mai completă lucrare consacrată acestei tematici şi prima cu adevărat importantă după cele ale Ştefaniei Cristescu Golopenţia[1].



Una dintre marile calităţi ale cărţii este întemeierea ei pe un material de teren original. Autoarea îl prezintă în întregime, cu o datare riguroasă, şi, fapt extrem de important, informaţiile conţinute au fost obţinute în anii 1970–1980. Accentuăm asupra perioadei de cercetare deoarece majoritatea studiilor etnologice folosesc date de la sfârşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea sau, cel mult, din epoca interbelică, materiale ale Şcolii Sociologice de la Bucureşti.

Prima parte este teoretică, în care autoarea demonstrează ciclicitatea practicilor apotropaice legate de gospodărie. Gospodăria este privită ca un tot unitar, în care animat şi inanimat, persoane, animale, vegetale şi construcţii au de jucat fiecare un rol bine determinat. Cu alte cuvinte,

[1] Ştefania Cristescu Golopenţia, *Plan pentru cercetarea credinţelor şi riturilor domestice*, în „Îndrumări pentru întocmirea monografiilor sociologice", Bucureşti, 1940; idem, *Drăguş, un sat din Ţara Oltului (Făgăraş). Manifestări spirituale. Credinţe şi rituri magice*, Bucureşti, Institutul de Ştiinţe Sociale al României, 1944.

https://biblioteca-digitala.ro

ni se prezintă un univers de sine stătător, cu ritmuri care le urmează pe cele ale naturii, cu o mare complexitate de funcții, în care o nenorocire abătută asupra uneia sau alteia dintre componente poate duce la dereglarea întregului mecanism. Acest mod de a gândi gospodăria este cel al locuitorului de la sat, iar dr. Monica Budiș are înțelepciunea de a analiza, sistematiza și discuta materialul din această perspectivă, evident, rafinată de informarea și știința cercetătorului avizat. Așa se face că până și unui cititor oarecare, nefamiliarizat cu obiectul de studiu, nu i se par nelalocul lor practicile prezentate, deoarece ele sunt foarte bine motivate de mentalitatea care transpare din paginile cărții.

După ce prezintă principalele surse informaționale, autoarea accentuează asupra faptului că: „... în derularea celor mai multe obiceiuri, gospodăriei îi revine rolul de nucleu polarizator"[2], subliniind importanța centrului de existență familial pe care-l reprezintă gospodăria. Se discută similitudinile dintre viața umană, cea vegetală și ciclul naturii, cu exemplificări din elementele simbolice care apar în ritualurile de divinație, apotropaice și de fertilitate. Sunt făcute comparații cu spațiul european pentru o mai bună definire a specificului românesc.

Capitolul consacrat riturilor de construcție sunt, argumentat, incluse în ciclul muncii, cu definirea ciclicității lor, pornindu-se de la paralelismele existente între începutul și terminarea construcțiilor, localizare, și astfel spațialitatea și temporalitatea se evidențiază ca niște coordonate esențiale. Sacrificiul, în dubla sa ipostază, antecreștină și creștină, prilejuiește prezentarea celor patru mari categorii: umană, animală, vegetală și minerală, ca și o documentată analiză a substitutelor și funcțiilor pe care ele le îndeplinesc. Doamna dr. Monica Budiș discută practicile legate de vatră polisemantic și leagă elementele de cultură romană de materialul românesc, cu indicarea rolului sfinților creștini.

Liminaritatea și complementaritatea riturilor de construcție este evidențiată în partea despre obiceiurile tangente riturilor de construcție. Sunt prezentate, plecându-se de la ciclul obiceiurilor calendaristice, ramura verde, focurile rituale, Sânzienele, mărțișorul, ouăle roșii, aflarea ursitei. Permanent apare reflectată similitudinea dintre ciclul natural și cel uman. Discutând sărbătoarea Sf. Gheorghe, se spune: „... deși la prima vedere pare o sărbătoare religioasă, are și cel puțin o dublă semnificație de tradiție populară: reprezintă începutul ciclului vegetațional, al reînvierii naturii, dar și pe cel al anului pastoral – urcarea oilor la munte"[3]. Această sărbătoare îl proiectează pe Sf. Gheorghe ca pe „un protector împotriva strigoilor, pentru sporul și prosperitatea tuturor animalelor din gospodărie, al oilor ce la această dată urcă la munte"[4].

Interesantă este prezentarea Rusaliilor, mare sărbătoare creștină, dar și numele unor babe urâte, hidoase, care călătoresc în ziua de Rusalii..."[5], identificate cu alte spirite care apar în credințele populare, Ielele (cunoscute sub diferite denumiri). Contra lor este necesară protecția ramurilor verzi, care au însă și efect apotropaic contra trăznetelor și profilactic, pentru sănătate. Se face apoi legătura cu ritualul Călușarilor, în care sunt vindecați cei „luați din căluș" și sunt inserate practicile legate de cultul morților, subliniindu-se, astfel, din nou, polisemantismul ritualurilor.

Prin intermediul prezenței ramurei verzi în obiceiurile legate de constituirea grupurilor de băieți și fete, cum sunt însurățitul, înfârtățitul, mătcălăul etc., apare legătura dintre social și ritual, aspect ce este rareori prezent în literatura de specialitate.

O atenție specială, pe bună dreptate, este dată focurilor rituale, împărțite, după funcțiile lor astfel: *de primăvară,* focurile de Măcinici, de Alexii, de Blagoveștenie, de Sf. Gheorghe; *din ciclul* pascal: de Lăsata Secului, de la Joia Mare, din noaptea sau ziua de Înviere; *de vară*: de Sânziene; *de toamnă*: de Sânmedru; *de iarnă*: din Ajunul Crăciunului, al Anului Nou, al Bobotezei. Sunt amintite teoria solară și teoria purifcatoare, legate de apariția focului în practicile cutumiare. Autoarea optează pentru o viziune complexă, în care focurile apar ca fenomene integrate și integratoare, cea mai potrivită, în opinia noastră, dacă luăm în considerare timpul și spațiul în care apar, ca și diversitatea semnificațiilor motivaționale și contextuale. Funcțiile după care autoarea a fixat categoriile se referă

[2] Monica Budiș, *Microcosmosul gospodăresc*, p. 16.
[3] *Ibidem*, p. 89.
[4] *Ibidem*, p. 95.
[5] *Ibidem*, p. 98.

https://biblioteca-digitala.ro

la finalitatea focurilor, o altă dovadă a varietății motivațiilor de performare. La fiecare categorie sunt indicate localitățile unde a fost semnalată și astfel se pot contura arealele în care este prezentă.

O interesantă paralelă este făcută între focul viu și focurile legate de ciclul calendaristic, cercetare ce ar fi meritat, poate, să fie extinsă.

Paginile despre Sânziene aduc în discuție importanța alternanței zi/noapte și a orelor care marchează trecerile: „Multe dintre obiceiurile populare au loc în momentele liminale când forțele malefice sunt mai active și când lupta împotriva sau pentru «îmbunarea» lor trebuie intensificată. Puterile supranaturale malefice se aflau în deplinătatea forțelor lor distructive în intervalul ulterior asfințitului până la revărsatul zorilor, punctul maxim fiind la miezul nopții. Pentru puterile benefice, aspectul temporal era exact reversul acestuia, de la răsăritul la apusul soarelui, cu influență maximă la miezul zilei"[6]. Autoarea prezintă încă o parte importantă a modului în care este citită, tradițional, curgerea diurn/nocturn, care, de altfel, a generat o întreagă literatură de specialitate și care, aici, explică și motivează alegerea unor anumite momente de performare a ritualurilor, care se va întâlni, de exemplu, și în cazul dăruirii mărțișorului.

O discuție amplă este prilejuită de ouăle de Paști. Un demers bibliografic documentat este susținut de exemple din materialul de teren, unde apar și practici mai puțin cunoscute până acum și, mai ales, legătura cu alte elemente, cum ar fi apa neîncepută. Sunt prezentate semnificațiile importante: oul cosmogonic, oul magic, oul mistic și escatologic, oul festiv, oul ca jertfă purificatoare și sânge sacrificial.

Legătura dintre practicile divinatorii, de la începutul anului și de la începutul vieții omului, și perimetrul gospodăriei este făcută pornindu-se de la elementele esențiale rituale și spațiale, cu introducerea unei prezentări a ursitoarelor.

Concluziile reiau și subliniază coordonatele teoretice majore ale lucrării: privirea ciclică a riturilor și practicilor legate de gospodărie, abordarea lor teritorială, rolul polarizator al gospodăriei.

Un bogat și variat material informațional, inedit și foarte recent, ca date de culegere, comparativ cu cel conținut de studii similare, și nu numai, încheie cartea.

Lucrarea este un studiu de referință pentru oricine va dori să cerceteze acest domeniu al culturii tradiționale. Ne referim nu numai la rigoarea surselor bibliografice și de cercetare de teren, ci și la tratarea domeniului abordat din perspectivă etnologică, integrat în sistemul general de obiceiuri.

ALINA IOANA CIOBĂNEL

MONICA BUDIȘ, *Comunitatea românească de pe Valea Timocului bulgăresc*, București, Editura Militară, 2001, 422 p.

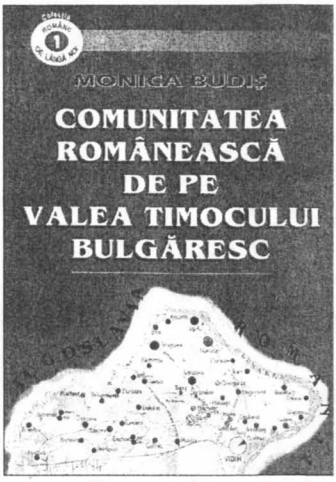
După laborioase cercetări de teren și documentare în biblioteci și arhive, dr. Monica Budiș ne propune o valoroasă lucrare de etnografie privind comunitatea românească de pe Valea Timocului.

Dacă despre vlahii din Peninsula Balcanică există ample referințe, consemnate în hărțile din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, precum și în opera multor călători străini, informațiile bibliografice despre românii din nordul și nord-vestul Bulgariei sunt extrem de sumare. Fără a încerca să soluționeze problema dacă românii din Valea Timocului sunt urmașii coloniștilor romani din sudul Dunării sau, cum credea Petre P. Panaitescu, sunt veniți din Oltenia și Banat, în vremuri mai noi, autoarea ține să sublinieze continuitatea elementului românesc pe aceste meleaguri și permanența relațiilor reciproce, nord-sud dunărene.

Volumul este structurat pe două direcții complementare. O primă parte se ocupă de analiza teoretică a factorilor geografici, istorici, social-economici privind comunitatea românească de pe malul Timocului bulgăresc, în contextul slav înconjurător.

[6] *Ibidem*, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro



Cea de a doua parte a lucrării cuprinde transcrierea materialelor de teren, inedite, culese de autoare între anii 1994 şi 1999, în sate româneşti din zona cuprinsă între Vidin, Dunăre şi Timoc, dar şi din regiunea Lom. Informaţiile sunt sistematizate prin structurarea lor în două categorii majore ale etnologiei româneşti: **aşezări – gospodărie, obiceiuri** (în ansamblu) şi **obiceiuri la construcţii** (în particular). Datele au fost culese conform temelor chestionarelor: aşezări–gospodărie, obiceiuri la construcţii: ramura verde, focurile rituale; obiceiurile de Anul Nou şi Bobotează, întocmite pentru *Atlasul etnografic român*. Informaţiile provin din trei areale: de văleni, de câmpeni, de pădureni, fiecare păstrându-şi o oarecare „marcă" de particularitate şi identitate. Localnicii sunt conştienţi de unele diferenţe fonetice, lexicale, de port sau de cutumă, atrăgând ei înşişi atenţia asupra lor. Cu toate acestea este vorba de o mare unitate fenomenologică, terminologică şi structurală.

Una dintre calităţile deosebit de valoroase ale cărţii Monicăi Budiş o reprezintă redarea factologică a informaţiilor, care prezintă frânturi din mentalitatea colectivităţilor studiate. Găsim în paginile cărţii întreaga bogăţie şi culoare a graiului vorbit de românii timoceni. Tezaur lingvistic preţios al unei populaţii care, cu mici excepţii, nu a avut şcoli sau slujbe religioase în limba maternă, limba română perpetuându-se de-a lungul secolelor printr-un adevărat miracol.

Un alt merit al cărţii este acela de a prezenta obiceiuri de mare vechime. Menţionăm în acest sens *cinişoara*, un obicei rar întâlnit în spaţiul nord-dunărean, dar cu o largă răspândire în Valea Timocului. Prin *cinişoară* se înţelege atât sărbătoarea ocazionată de onorarea sfântului patron al casei, cât şi pâinea rituală făcută în ajunul datei respective.

Menţionăm, de asemenea, un grupaj de cântece populare şi povestiri din satele Gâmzova şi Vârfu. Remarcăm bogăţia datelor privind religiozitatea populară, cât şi glosarul cu termeni populari specifici românilor timoceni. Volumul oferă un material de referinţă, util nu numai specialiştilor etnologi sau folclorişti, ci şi lingviştilor, sociologilor, istoricilor etc.

SILVIA CHIŢIMIA

ION GHINOIU, *The world of here, the world beyond* [*Lumea de aici, lumea de dincolo*], Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1999, 332 p. + 4 f. il.

The author starts, as he writes in the short introduction, from the idea that: "The popular civilisation saved up subtle empirical observations and metaphysical speculations, intuitions and flashes of the human genius... and beyond what exists and is seen there is also what cannot be seen, but is implied... If in the Universe everything is sheltered by something, therefore the soul must be sheltered or is passing from a shelter to another... therefore, a preliminary discussion of the soul could be the study of its shelters"[1].

Dr. Ion Ghinoiu based the studying of the shelters of the soul upon the belief in immortality, stressing the laic anthropogeny and discussing what happens before the birth, during the life and after the death.

[1] Ion Ghinoiu, *Lumea de aici, lumea de dincolo*, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1999, p. 6–7.

https://biblioteca-digitala.ro

The first chapter, *The Humanity in search of the soul*, pointed out some elements of the history of the main beliefs about the soul at ancient Chinese, Indians, Assyro-Babylons, Egyptians, Greeks, Thracians, Geto-Dacians, ending with a contemporary view.

The Shelters of the soul, the second chapter, presents in its first part the founding of the sacred shelter. The legend of the Old Woman Dochia and her ipostasis, during the various celebrations in the popular calendar is discussed as well as Christmas, both seen as ancient gods. An original view connects *the body, the clay and the dough*. The author sees "the shelter of the divine spirit either with no exits (the egg) or with one, called mouth (the clay pot). Therefore, the seasonal resurrection of the deity is symbolically done by the violent broke of the shelter: the knocking of the egg on The Resurrection of Jesus, the broke of the pot when the dead is taken out his house etc."[2]. The clay pot and dough, especially the traditional knotted bread is discussed in connection with the body and the soul of the man, based upon folkloric texts and popular customs, in order to establish the correspondents between the immortal soul and its projection in customary clay and dough objects. These connections are designed in three columns, the existence, the post-existence and the pre-existence, with their passages.

The second part of this chapter, *The entrances and the exits of the soul*, shows the analogy between the tellurian and the human womb, underlining the similar meanings found in terms.

The shelters of the world of here begins by describing the semi-buried clay house, continues with the house and ends with the village. Their terminology included the one connected with their build and design, popular sayings are linked with the customs regarding the first marks of property, showing the unity between man and land, how it functions.

Very complex is the last part of the second chapter, *The shelters of the world beyond*. The coffin is presented with its various terminology, the funeral songs sung while it is made and the objects that are put in it, including the main rites of the funeral, as appearing in different field researches. The cemetery is viewed as a place where "the kin, the neighbours, met and grouped as in the village. The criteria to group the graves and the households are the same: the place of the man on the genealogical tree and in the precincts of the village and the place of the dead in the cemetery are the patrilineal descent at the birth and the virilocal residence"[3].

It is a very modern vision that sees the unity existing in the land of a village. It stresses the humanisation which signs can be found all over the land and consequently shows the mentality which generated it, so even the territory of the dead follows the one of the livings and somehow, these two worlds are not devised but form a whole.

The family cemetery, set in the yard of the house is also presented as the cenotaphs from the gate of the households that belong to the descendants of an ancient old man, the founder of the village. The Heaven and the hell are discussed by referring to the Holy Book, the Koran, the Romanian Book of the Dead, where is largely presented the Dawns, ritual Romanian songs for the dead.

The third chapter, *The Pre-existence, from the egg cell to the man* begins with *The Stone house of the maternal womb* which contents *The nuptial initiation of the groom and the bride*, *The virile fir-tree (the fag) of the groom*, *The feminine apple tree (the tree) of the bride*. In that order, that is the one of the wedding, various biological, profane and Christian calendar elements are discussed in connection with some of the most important ethnological traditional and new elements concerning the wedding. The studying of its symbolic, structure and significance reaches the conclusion: "The creative consequences of the nuptial act are chained: they set, at the wedding, a geomorphic shelter of

[2] *Ibidem*, p. 41.
[3] *Ibidem*, p. 83.

https://biblioteca-digitala.ro

the soul, ***the house of the child***, inhabited by the Man – Egg in the intrauterine life (the pre-existence) and, at the birth, an anthropomorphic shelter, ***the body***, The Man – Reed in the extra-uterine life"[4].

The suit of the groom is seen as a part of the ritual hunting and linked with the Wedding nuptial poem. It is followed by *The goddess – bird, generator of life*, *The stork*, *From the beak of fertility to the horn of plenty* and *From the breaking of the ovule to the breaking of the egg*, where there are made analogies and the birds are considered Neolithic substitutes of the goddess that generates the life.

An interesting discussion presents the nuptiality and the malefic and beneficial days of procreation, the rhythms of the agricultural works, the cycles of the animal and vegetal reproduction.

The illegitimate birth in the traditional village mentality is strongly blamed because: "The illegitimate births break the traditional demographic model generating chain negative consequences: they artificially increase the number of unfulfilled families, formed only by the girl-mother, the illegitimate child, and, if they live, the mother's parents; the generalised patrilineal system, with its components (the heritage, the onomastics) is replaced by the matrilineal one"[5]. The role of the traditional *midwife is* seen as a *mediator of the passage of the man from the pre-existence into existence*. She: "unfailingly solved the sacred and profane acts to deliver the baby, to integrate the child into the paternal family and lineage, to guarantee the health of the mother and the baby"[6].

The last part of this complex research is a synthesis of the main moments, concerning the subject of the book of the life of the man in the traditional village, ethnologically exposed, using many field documents and folkloric texts.

The main biological passages thresholds are **the birth**, **the conception** and **the death**.

The birth, from the point of view of the integration includes the world of here, the world of the protection spirits, the family and the paternal lineage, the Christianity, the sex group and the age and affinity groups. The preparing, the persons and institutions acting as mediators, the name of the person involved are added, corresponding to each of these moments of integration. For example, the Fates belong to the world of the protection spirits and are mediated by the midwife for the baby. "They predestine singing or crying. While spinning the bundle of the life, the oldest has the distaff at her belt, the middle one is spinning and the youngest cuts the thread. The predictions can be known indirectly, by deciphering the midwife's or mother's dreams"[7].

The conception, as integration elements has the premarital institutions, the wedding, the group of the young, the group of the old men, each having the preparing, and some, the persons involved. These elements were a must because: "A fundamental concern of the education at the school of the tradition was to form strong virile and feminine personalities, sexually well adjusted"[8].

The death is ample discussed. This part shows the world beyond as integration and the preparing and the steps to take are the wedding of the children, the things for the burial, the Eucharist and the great secrets, the heritage on the dead-bed. The great cultural and religious complexes that were attested in Romania are presented. Very interesting are the pages where the funeral song of the Dawns is studied based upon new field materials. Dr. Ion Ghinoiu links the texts, the customs, the precise data and hours when the Dawns are sung with the object, persons and their attitude before, during and after the performing. Special attention is given to the funeral little or non-formalised songs, the one sung before the funeral and the dirges (performed during or after the funeral), which appear all over the country and have different structure for different ages and marital statute. They can be connected with the ritual funeral dances as well as the alms, also largely analysed. "The wake songs are performed by the women, in the middle of the wake, usually at its end. The men at the wake seldom participate, in the South of Moldavia. The wake songs (the Wake, the Song at the dead, the

[4] *Ibidem*, p. 122.
[5] *Ibidem*, p. 150.
[6] *Ibidem*, p. 152.
[7] *Ibidem*, p. 160.
[8] *Ibidem*, p. 172.

https://biblioteca-digitala.ro

Song of the dead) with the Dawns and the Fir tree song are the archaic stratums of the funeral folklore. They have their own compositional structure and melodies that are not confounded with the dirges"[9].

The world of here, the world beyond is an original book, based upon impressively field data, rich in analyses and suggestions.

ALINA IOANA CIOBĂNEL

MARIA BÂTCĂ, *Dimensiunile spirituale ale Basarabiei,* Bucureşti, Fundaţia Culturală „Libra", 1998, 192 p. + 24 p. fotografii + 11 planşe.

Bazată pe o largă documentare bibliografică, pe consultarea diferitelor categorii de izvoare: istorice, arhivistice (foi de zestre, testamente, acte de vânzare-cumpărare, inventare imobiliare), muzeale, relatările călătorilor străini ce-au străbătut pământul Basarabiei în diferite perioade istorice, la care s-au adăugat investigaţiile de teren întreprinse de autoare în satele basarabene pe parcursul mai multor ani, lucrarea, consacrată cunoaşterii civilizaţiei şi culturii populare româneşti din stânga Prutului, este prima de acest gen elaborată de un cercetător etnolog din dreapta Prutului, după anul 1989.

Din acest punct de vedere, cartea constituie o premieră în literatura de specialitate, un prim pas important făcut pentru cunoaşterea realităţii etnografice basarabene, care trebuie însă continuat programatic, prin conjugarea eforturilor cercetătorilor din stânga şi din dreapta Prutului, în vederea elaborării unei sinteze fundamentale a civilizaţiei neamului nostru, continuându-se, astfel, ceea ce a gândit şi a realizat, în perioada interbelică, Şcoala Sociologică de la Bucureşti, condusă de profesorul Dimitrie Gusti, în colaborare cu filiala din Chişinău a Institutului Social Român, în fruntea căruia s-a aflat neobositul etnolog Petre V. Ştefănucă.

După schiţarea coordonatelor geografice şi istorice ale pământului românesc dintre Prut şi Nistru, autoarea întreprinde – pe baza catagrafiilor, a diferitelor statistici şi documente consultate – o analiză asupra structurii etnice a populaţiei basarabene, după anexarea din 1812 de către Imperiul ţarist.

Colonizarea ţinutului dintre Prut şi Nistru cu elemente alogene: ruteni, lipoveni, nemţi, bulgari şi găgăuzi, care au beneficiat de numeroase privilegii acordate de Imperiul ţarist, a afectat profund diversele domenii ale culturii şi civilizaţiei populare. Procesul intens de rusificare a populaţiei şi, mai târziu, de sovietizare, a influenţat negativ evoluţia firească a culturii populare basarabene în matca sa originară.

Cel mai afectat a fost domeniul costumului popular tradiţional, care, prin infiltrarea unor piese de port specifice grupurilor etnice stabilite aici şi prin pătrunderea unor elemente de costum din mediul urban, şi-a diluat, cu timpul, formele autentice, originare.

La fel de vitregit a fost şi domeniul arhitecturii ţărăneşti şi, mai ales, al arhitecturii religioase, pierzându-se, prin distrugerea monumentelor de artă religioasă, valori inestimabile ale tezaurului naţional, ce constituiau preţioase mărturii ale identităţii etnoculturale specifice poporului român.

Pe baza documentelor istorice, a relatărilor de mare interes etnografic, ale călătorilor străini, cât şi pe baza statisticilor, autoarea reînvie viaţa palpitantă a cetăţilor şi oraşelor medievale din stânga Prutului, vorbindu-ne despre locuitorii lor, despre case, despre vestimentaţia caracteristică diverselor categorii sociale, despre modul de viaţă al oamenilor trăitori pe acest pământ românesc, luminând părţi mai puţin cunoscute, care facilitează înţelegerea perioadelor ce au urmat.

[9] *Ibidem,* p. 205.

https://biblioteca-digitala.ro

Un capitol întreg este dedicat Chișinăului, a cărui istorie, viață economică, socială și culturală sunt urmărite pe parcursul mai multor secole, prin prisma documentelor, a statisticilor și a informațiilor furnizate de cei care l-au vizitat, consemnând impresiile lor, redând atmosfera arhaică, culoarea locală, pitorescul târgurilor de altădată, varietatea mărfurilor aduse din diferite colțuri ale lumii de către negustorii aparținând diferitelor etnii ce locuiau în oraș.

Un capitol extrem de interesant al lucrării este cel consacrat mărturiilor lăsate de mari personalități ale vieții culturale românești, care au cunoscut ținutul dintre Prut și Nistru în cursul unor călătorii sau care s-au stabilit, pentru o perioadă mai mare de timp, în Basarabia, venind în contact direct cu realitățile de acolo. Înzestrate cu un deosebit talent și cu o mare putere de evocare, aceste personalități – începând cu Nicolae Iorga și continuând cu Mihail Sadoveanu, Gala Galaction și Geo Bogza, „trei mari domni ai scrisului", cum i-a denumit, semnificativ, autoarea –, ne-au lăsat pagini nemuritoare, artă și document totodată, despre frumusețea și pitorescul meleagurilor basarabene, despre oamenii locului, despre portul lor specific, despre târgurile locale cu atmosfera lor plină de culoare, despre lăcașurile de închinăciune, unde se regăsește – așa cum menționa Sadoveanu – „sufletul curat al țării".

Din scrierile acestor mari personalități – așa cum subliniază autoarea – răzbate marea lor dragoste pentru țara și neamul românesc din care fac parte.

Domeniile culturii populare tradiționale, tratate de autoare: habitatul rural, amenajarea interiorului locuinței țărănești, costumul popular tradițional, textilele populare de interior, cuprinzătoare și aprofundate studii etnologice, demonstrează, cu prisosință, românitatea Basarabiei, apartenența ei la spațiul cultural românesc, dar și unele particularități local-zonale, care sunt semnificative și definitorii pentru înțelegerea destinului istoric al românilor din stânga Prutului.

Meritul incontestabil al acestei lucrări îl constituie evidențierea valorilor statornice, perene, create de etnia română, care, în ciuda vicisitudinilor istorice, și-a păstrat graiul, tradițiile și obiceiurile strămoșești.

Cartea este, totodată, și un elogiu adresat țăranilor, românilor basarabeni, care „... trudind pentru nevoile vieții de fiecare zi, au dat valoare de simbol și perfecțiune artistică stâlpilor prispei, furcii de tors, veșmintelor de sărbătoare...", așa cum subliniază autoarea.

Înalta ținută științifică a lucrării, stilul plăcut, agreabil, la care se adaugă desenele și ilustrațiile, fac din această carte un document solid, care, alături de tot ceea ce s-a scris până acum despre Moldova de la est de Prut, contribuie din plin la cunoașterea artei populare românești, ce reflectă o impresionantă experiență estetică și umană, menită să îmbogățească patrimoniul cultural al umanității.

OLGA HORȘIA

CORNELIA CĂLIN BODEA, *Românii și otomanii în folclorul românesc*, București, Editura Kriterion, 1998, 250 p. + 6 il.

Românii și otomanii în folclorul românesc este o lucrare menită să prezinte, atât specialiștilor, cât și nespecialiștilor, un punct de vedere diferit de stereotipurile atât de des întâlnite în mentalul colectiv al românilor, privitoare la turci, Imperiul Otoman și religia musulmană. Cornelia Călin Bodea, arătând limitele și limitările istoriografiei tradiționale în domeniu, izbutește, prin demersul pe care îl întreprinde, să surprindă aspecte și fațete neaduse în discuție sau insuficient cercetate în istoria raporturilor româno-preotomane și otomane.

Cartea este structurată în trei capitole, cu ilustrații și hărți.

Primul capitol conține considerații istoriografice, metodologice și terminologice, repere fără de care nu este posibil un demers științific serios și actual. Metoda folosită în lucrare este cea a coroborării surselor

https://biblioteca-digitala.ro

orale cu alte documente și date istorice în vederea încadrării „surselor orale" în contextul istoric. Reconcilierea profundă a istoriei cu folcloristica, în forma etnoistoriei, este unul dintre elementele forte prezentate publicului român în această lucrare. Ne fundamentăm afirmația spunând că abordarea stă sub semnul interdisciplinarității, cercetare cu un grad mai înalt de integrare, care transcende palierele multidisciplinarității (juxtapunerea disciplinelor), pluridisciplinarității (comunicarea paralelă între discipline) și transdisciplinarității (întrepătrunderea, într-o anumită măsură, a disciplinelor), prin terminologia general și echivalent acceptată de științele istorică și folcloristică, prin relevarea afinităților între cele două și, nu în ultimul rând, prin selectarea elementelor care au putut asigura coerență demersului întreprins. În același capitol, autoarea arată stadiul cercetărilor în domeniu și prezintă izvoarele și terminologia folosite în lucrare. Este valorizat conceptul de „document istoric oral", în condițiile în care Cornelia Călin Bodea subliniază importanța admiterii sintagmei de „istorie orală", deoarece aceasta, „istorie vie a maselor" (după cum arată atât de plastic Ovid Densusianu), nu poate fi decât complementară „istoriei de cancelarie". Cât privește terminologia, sunt semnificative diferențierile „otoman"-„turc", pe de o parte, iar pe de alta, „preotoman"-„otoman". În primul caz sunt deosebiți *otomanii*, Imperiul Otoman (conglomerat de popoare musulmane și creștine, construit prin cuceriri și care cuprindea atât turci, cât și alte neamuri turcice, arabice, semitice sau din Sud-Estul Europei) și *turcii propriu-ziși*, cetățeni ai statului național turc constituit sub conducerea lui Mustafa Kemal la începuturile secolului al XX-lea. Termenul „preotoman" desemnează, în genere, pe mongoli și pe turcii selgiucizi, populații musulmane care au venit în atingere, în secolele al XIII-lea și al XIV-lea, cu minusculul stat al lui Osman, care avea să devină mai apoi larg imperiu.

Al doilea capitol tratează relațiile românilor cu preotomanii și otomanii, așa cum sunt oglindite în poezia populară narativă. De la bun început, Cornelia Călin Bodea accentuează faptul că Țările Române, deși aflate în dependență de Imperiul Otoman vreme de patru veacuri, nu au fost niciodată provincii ale Imperiului, pașalâcuri, ci s-au bucurat, politico-juridic vorbind, de o oarecare autonomie, rămânând în „legea strămoșească" creștin-ortodoxă. Obiectul cercetării este format de cele patru categorii folclorice literare cu tematică istorică, eposul istoric, balada familială, „cântecul istoric" și legenda locală (istorică, geografică), în legătură cu importanța și semnificația Dunării în conștiința mitică a poporului român, ca limită simbolică dincolo de care nici un păgân și nici un cotropitor nu poate avea succes deplin în fața luptătorilor români. Doamna Călin Bodea alege vechiul cântec bătrânesc românesc despre turci, *Marcu și Gerul*, ca model teoretic de analiză a eventualei istoricități a baladei, căutând răspuns la întrebarea: „de ce folclorul românesc nu este marcat de marile figuri ale neamului sau nu narează despre fapte importante, lupte și bătălii de apărare a țării, libertății și independenței neamului?"

Autoarea indică aici limitele cercetării istorice și ajutorul pe care etnologia ni-l poate da în încercarea de a arăta că istoria elitelor politice și istoria scrisă la comanda acestora este una, iar istoria maselor populare este cu totul alta, că percepțiile, interesele, aspirațiile – altfel spus – *Weltanschauung*-urile și sistemele de valori ale celor două sunt diferite. Excepțiile (Vlad Tepeș – „justițiarul", Alexandru Ioan Cuza – „unificatorul și reformatorul", Carol I – „eliberatorul") nu fac decât să confirme faptul – ilustrat în creațiile populare – că cei care conduc pur și simplu nu există sau nu sunt avuți în vedere decât în măsura în care sunt relevanți, prin ce reprezintă și prin faptele lor, pentru oamenii de rând, „personalitatea colectivă". Tema „relevanței limitate a elitelor conducătoare" în folclorul literar este, de altfel, reluată pe parcursul întregii lucrări.

Capitolul al treilea se ocupă de raporturile românilor cu preotomanii și otomanii în proza populară: legendele populare și povestirile folclorice. Fără îndoială, legendele și povestirile conțin informații factologice, însă ceea ce Cornelia Călin Bodea reușește să înfățișeze este geneza acestora prin mecanismul translației de la *evenimentul istoric* la *faptul istoric*, acesta din urmă cu o mare încărcătură de subiectivitate, supus „filtrului tradiției". Unul dintre elementele indispensabile și fundamentale ale unei narațiuni este constituit de statutul *eroului*. Eroul legendei populare românești este întemeietor, descoperitor, civilizator, și, în acest sens, autoarea semnalează nu puține narațiuni în care eroii – preotomani sau otomani – pun piatra de temelie a unei așezări pe pământ românesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Încheiem prin a spune că lucrarea doamnei Călin Bodea este o elegantă invitație la o mai bună și mai completă înțelegere a istoriei relațiilor dintre români și turci, un apel la caracterul atât de relativ și multifațetat al unui gen de raporturi pe care istoria „oficială" nu l-a explicat satisfăcător până în prezent. O invitație la toleranță și înțelegere reciprocă.

RADU TOADER

ALEXANDRU OFRIM, *Cheia și psaltirea. Imaginarul cărții în cultura tradițională românească*, cu un cuvânt înainte de Irina Nicolau, București, Editura Paralela 45, 2001, 362 p.

Definirea folclorului, „re-descoperit" de către intelectualii Europei romantice (mai mult sau mai puțin alienați față de propriile culturi tradiționale), a angrenat o serie de opoziții cu carieră de durată relativ lungă, dintre care unele au devenit stereotipii încă active. Poziția centrală a fost ocupată de cuplurile scriere–oralitate, creștin–păgân, cu armonicele modern–tradițional, urban–rural, cultură savantă–cultură populară. Inevitabil, cultura populară a fost asociată oralității, analfabetismului, magiei, practicilor rituale cu reminiscențe păgâne, dintr-o perspectivă care o plasează într-o postură izolată, total autonomă față de cultura savantă, scrisă și „creștină". Eliberarea de sub constrângerea acestor clișee are, la rândul său, o istorie de câteva zeci de ani, în literatura științifică internațională, mai scurtă în literatura românească de specialitate (istoriografică, etnologică etc.). Abordările (merituoase) care au nuanțat termenii relațiilor de mai sus nu s-au cristalizat în direcții noi de cercetare, situație, cel puțin în parte, datoare contextului politic al României postbelice căreia i s-a impus vehicularea unei ideologii populiste și atee, care a afectat paliere dintre cele mai diverse ale societății, inclusiv pe cel al cercetării socioumane, căreia i s-au obturat deschiderile spre înțelegerea societății tradiționale ca o societate a cărei dinamică s-a manifestat în relație cu Biserica și cu aristocrația. Cu alte cuvinte, în mod uniform, societății tradiționale românești i-a fost refuzată însușirea și utilizarea formelor livrești de exprimare culturală, laice sau religioase.

Cartea domnului Alexandru Ofrim se situează împotriva acestor prejudecăți științifice, de pe o poziție care nu se dorește combativă în mod gratuit, ci care propune alternativa, susținută științific, a complementarității între scriere și oralitate, între religia oficială și forme ale religiozității populare, în societatea și cultura tradițională românească. Aprofundarea „dimensiunii antropologice a scrisului și cărții, singura în măsură să aducă la lumină structurile mentale atașate acestora" (p. 35), constă în „reconstituirea atitudinii omului tradițional față de scris și carte, sensurile pe care acestea le primesc în interiorul sistemului culturii orale. În ce contexte apar scrisul și cartea? Ce valori li se atribuie? Ce gesturi li se asociază? Ce loc dețin în imaginarul colectiv?" (p. 36). Autorul propune conceptul de *heteropraxii ale scrisului și ale cărții,* definit drept ansamblul de reprezentări, practici și obiceiuri în care sunt implicate scrisul și cartea, „fie independent de conținut, ținând de materialitatea lor, fie în legătură cu conținutul, ținând de interpretarea acestuia prin lectură, în scopuri taumaturgice sau divinatorii" (p. 38).

Etnologii vor fi surprinși, poate, de diversitatea și multitudinea practicilor în care sunt implicate scrisul și cartea (materialul documentar este enorm, cules din surse ale istoriografiei clasice, din surse ale istoriilor mentalităților și din surse de factură etnografică și folclorică!), pe de o parte, de strânsa colaborare între magie și religie, între care granițele sunt extrem de flexibile, pe de altă parte. La capătul unei cercetări de reală anvergură, care a implicat identificarea acestor *heteropraxii*, articularea lor sistemică în cadrul culturii populare, din perspectivă interdisciplinară (istoriografie și

https://biblioteca-digitala.ro

etnologie), Alexandru Ofrim este în măsura să ofere o *cheie* de acces spre o lume care nu mai este a noastră şi pe care nu putem spera măcar să o înţelegem dacă ignorăm cartea şi scrisul din structurile sale, nici dacă le atribuim aceleaşi sensuri şi valori pe care le au pentru noi, astăzi.

Dinamica unei culturi nu se desfăşoară între coordonatele unui ritm unic. Există segmente care se mişcă cu viteză mai lentă, altele cărora le este indus un ritm mai alert, într-un „concert" al mişcărilor pe care autorul, istoric prin formaţie, reuşeşte să îl surprindă, realizând performanţa (mai greu de atins, decât pare la prima vedere) coordonării sensurilor imprimate timpului şi mişcării de către disciplinele istoriografice (timpul linear) şi etnologice (timpul ciclic). În spiritul lui Jacques Le Goff, Alexandru Ofrim nu se limitează la simpla integrare a informaţiilor etnologice (pe care, de altfel, le stăpâneşte foarte bine) în structura discursului istoriografic, ci jonglează cu cele două perspective, realizând o viziune unitară asupra culturii populare.

LAURA JIGA

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „C. BRĂILOIU", *Sărbători şi obiceiuri.* Vol. I. *Oltenia*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2001, 400 p.

Cel mai important obiectiv al etnologilor în această perioadă de adânci prefaceri, când desfăşurarea rapidă a fenomenului de mondializare economică şi politică are şi efecte colaterale negative asupra culturii populare, îl reprezintă sprijinirea satului pentru depăşirea momentului critic pe care îl traversează. Fără o strategie bine gândită de protejare şi promovare a tradiţiilor autohtone, slujitorii culturii populare riscă să studieze, într-un viitor nu prea îndepărtat, din birou sau din bibliotecă, fenomene culturale de import, precum Ziua Îndrăgostiţilor (Sf. Valentin), desfăşurate pe trotuar şi în piaţa publică a oraşului.

În această criză a culturii, în general, şi a culturii populare, în special, un colectiv de etnologi ai Institutului de Etnografie şi Folclor, coordonat de dr. Ion Ghinoiu, a început publicarea corpusului de *Documente etnografice româneşti* (DER), proiect indisolubil legat de o altă mare lucrare, *Atlasului etnografic român* (AER), manuscris cu peste 500 de hărţi etnografice color. Diferenţa dintre aceste două sisteme de valorificare, prin publicare, a creaţiei populare constă în modul de redare a informaţiei primare: AER reduce informaţia la simbol cartografic desenat pe hartă, în timp ce corpusul de documente de istorie orală o redă *in extenso*, fără nici o prelucrare cartografică, literară, artistică din partea editorului.

După cum rezultă din prefaţa semnată de dr. Ion Ghinoiu, volumul, îngrijit ştiinţific de dr. Ofelia Văduva şi dr. Cornelia Pleşca, reînnoadă o mai veche tradiţie în literatura românească de specialitate, cea de valorificare prin publicare a răspunsurilor primite la chestionarele etnografice şi folclorice: I. Muşlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarul lui B.P. Hasdeu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970; Adrian Fochi, *Datini şi eresuri populare la sfârşitul sec. al XIX-lea. Răspunsuri la chestionarele lui N. Densuşianu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976. Dar, spre deosebire de aceste două volume, DER va cuprinde 20 de volume (de zece ori mai multe) care vor fi structurate pe patru serii tematice:

– *Adăpostul uman*: satul, gospodăria, locuinţa, interiorul locuinţei, cimitirul;

– *Mijloacele de subzistenţă*: cultivarea pământului, creşterea animalelor, sericicultura, albinăritul, vânătoarea, pescuitul, transportul, meşteşugurile, instalaţii tehnice populare, alimentaţia;

– *Manifestări artistice*: portul popular, arta populară;

– *Manifestări spirituale*: obiceiuri la naştere, obiceiuri la căsătorie, obiceiuri la înmormântare, obiceiuri calendaristice, mitologie.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru a prezenta o imagine generală asupra acestui uriaş proiect de valorificare a culturii populare prin publicare, preluăm câteva date statistice privind ancheta etnografică: au fost consultaţi 18 000 de subiecţi din peste 600 de sate şi au fost completate peste 6 000 de chestionare care însumează aproximativ 4 200 000 de file. Bogăţia impresionantă a informaţiilor de teren le-a impus autorilor alegerea soluţiei de publicare a documentelor de istorie orală pe provincii istorice (Oltenia; Banat, Crişana şi Maramureş; Moldova şi Bucovina; Muntenia şi Dobrogea), nu la nivel de ţară. Din diverse raţiuni, corpusul se deschide cu seria *Obiceiuri şi credinţe*, şi nu cu *Adăpostul uman*, aşa cum ne-am fi aşteptat. La alegerea acestei variante a înclinat, printre altele, importanţa aparte pe care o au sărbătorile, obiceiurile, actele rituale şi practicile magice din ciclul familial (naşterea, căsătoria, înmormântarea) şi din ciclul calendaristic pentru spiritualitatea românească.

Sărbători şi obiceiuri, vol. I, *Oltenia*, publicat de Editura Enciclopedică în anul 2001, este de acum înainte un veritabil instrument de lucru pentru specialişti şi model de valorificare şi conservare a civilizaţiei şi culturii populare. Deoarece chestionarul pe baza căruia a fost elaborat AER solicita subiectului să se refere la manifestarea fenomenului etnografic în *anul 1900* şi *azi* (ancheta s-a desfăşurat în perioada 1972–1983), volumul redă imaginea sărbătorilor şi obiceiurilor din satele Olteniei la începutul şi în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Materialul etnografic consemnat în chestionarul *Atlasului etnografic român*, aplicat în 78 de sate din judeţele Dolj, Gorj, Mehedinţi, Olt şi Vâlcea, a fost structurat în trei părţi: ***Ciclul familial*** (*Naşterea* – autoare Georgeta Moraru; *Nunta* – Ofelia Văduva, Maria Bâtcă; *Înmormântarea* – Ion Ghinoiu), ***Ciclul calendaristic*** (*Sărbători şi obiceiuri cu dată fixă, Sărbători şi obiceiuri cu dată mobilă* – Cornelia Pleşca), ***Viaţa comunitară*** (*Sărbători şi obiceiuri comunitare, Reprezentări mitice* – Alina Ciobânel; *Obiceiuri legate de construcţii* – Monica Budiş). Primul ciclu de obiceiuri, cel familial, reconstituie scenariile de desfăşurare a obiceiurilor la naştere, *căsătorie şi înmormântare*. Al doilea ciclu ordonează sărbătorile şi obiceiurile calendaristice în raport de reperele cosmice (echinocţii şi solstiţii) şi de cele terestre, în special de bioritmurile de reproducere a animalelor, păsărilor şi de înfrunzire, rodire a plantelor.

Sistematizate, clasate şi transcrise cu fidelitate după textul dictat de subiecţii consultaţi, aceste documente sunt însoţite de anexe (judeţele şi localităţile anchetate, cercetătorii şi oamenii care i-au ajutat să completeze chestionarele) şi de un glosar cuprinzător.

LUCIAN DAVID

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „C. BRĂILOIU", seria „Document – Arhive folclorice româneşti", *Rădăcini* (CD-ROM), 1999.

Seria „Document – Arhive folclorice româneşti", având drept obiectiv difuzarea în mediile culturale româneşti şi străine a unor piesele folclorice de referinţă, conservate în arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu", a putut lua naştere graţie fondurilor colectate prin Legea timbrului folcloric. Anual, documente-unicat de cultură populară, tezaurizate încă din 1928 în Arhiva de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români, vor fi valorificate prin publicare, în ediţii ştiinţifice, ce îşi propun să respecte sincretismul nativ al creaţiilor folclorice, permanent menţionat în lucrările de specialitate, dar neglijat în alcătuirea majorităţii antologiilor. Publicului i se pun la dispoziţie înregistrări sonore recondiţionate, ce reuşesc să menţină o balanţă delicată, spre a satisface performanţele tehnice ale

https://biblioteca-digitala.ro

epocii noastre, însă fără a denatura profilul sonor al originalelor. Compact-discul este însoțit de o broșură substanțială, datele integrale și comentarii de specialitate referitoare la piese.

Prima apariție din această serie este intitulată *Rădăcini* și este consacrată ilustrei personalități a lui Constantin Brăiloiu, întemeietorul etnomuzicologiei, ca ramură distinctă a muzicologiei, fondatorul a numeroase arhive și instituții românești și străine, întâiul mentor al tuturor folcloriștilor. Alegerea a fost motivată de sărbătorirea semicentenarului Institutului (1949–1999); privind dincolo de această (fericită) coincidență, trebuie să amintim faptul că seria „Arhive folclorice românești" se dorește o prelungire firească a seriei de discuri-document (în mod „emblematic", după cum ține să sublinieze autorii), inițiată de însuși Brăiloiu. Broșura atașată CD-ului rescrie istoria Arhivei și a discurilor-document, punând în lumină detalii mai puțin cunoscute despre asistenții marelui etnomzicolog și, mai ales, despre maniera și atmosfera de lucru într-un moment când se crea metoda științifică de culegere, interpretare, dar și valorificare a culturii populare. Prețioasele informații, prin simpla lor publicare, conferă o valoare deosebită broșurii, cu atât mai mult cu cât printre autori se află prof. Emilia Comișel și prof. Mariana Kahane.

Cele 54 de piese selectate reconstituie, prin repere fundamentale, peisajul folcloric românesc. Harta atașată broșurii dezvăluie grija pentru o bună reprezentare zonală, iar succesiunea pieselor respectă structura genurilor și speciilor: rituale și ceremoniale, cântece epice, cântece lirice și jocuri.

Informațiile asupra identității pieselor sunt extrem de detaliate; un cititor de antologii ar putea distinge cu ușurință înaltul profesionalism al școlii de culegere Brăiloiu, ce consemna nu doar numele și originea subiecților, dar și vârsta și porecla acestora; din lipsă de spațiu, nu au putut fi incluse cele mai novatoare, poate, documente însoțitoare la culegere, amplele fișe de informator, documente complexe și de primă mână ce oferă o imagine multidimensională asupra a mii de personalități. Autorii antologiei au dat dovadă, la rândul lor, de aceeași grijă pentru amănunt, actualizând numele de localități și județele în conformitate cu noua împărțire administrativ-teritorială, completând lipsurile din cataloage prin analiza tuturor fișelor însoțitoare la culegere și indicând, de câte ori a fost posibil, numărul fonogramei corespunzătoare înregistrării pe disc. Transcrierile textului muzical și literar, efectuate de prof. Marina Kahane și dr. Marian Lupașcu, reflectă stăpânirea tehnicii transcrierii și o înțelegere empatică a actului folcloric în desfășurarea sa sincretică. Comentariile urmează un șablon strict: date interpretative despre specimenul analizat, prezentarea structurii metrice, câteva considerații generale despre textul poetic și analiza melodică, ritmică și a formei arhitectonice din punct de vedere muzical.

Primele 7 înregistrări sunt axate pe fenomenul colindatului, privit ca un complex de manifestări rituale și, prin urmare, foarte diferit de imaginea standard pusă la dispoziția românilor de mass-media cu prilejul sărbătorilor de iarnă. Inserarea unei *Zicale a dobei* și a unei *Turci*, chiar la începutul CD-ului, denotă intenția de a cuprinde, chiar dacă numai prin sugestie, unele elemente specifice colindatului: deplasarea cetei de colindători și importanța recuzitei și a limbajului gestual aferente. Prin intermediul structurii muzicale simple, rudimentare, a pieselor propuse, se dorește argumentarea vechimii acestora. Celelalte 5 colinde urmăresc îndeaproape funcționalitatea proprie speciei: „dedicațiile", colindele cu destinatar specificat („de fată mare", „de gazdă" etc.) și cele performate într-un loc anume („de fereastră", „pe drum" etc.). Piesa nr. 6, „Susu cam mai susu", pe o temă biblică, reface legătura organică dintre ritualul colindatului și Nașterea Mântuitorului, dar făcând apel la folclorul autentic și nu la tocitele cântece de stea. Ne bucurăm să ascultăm diversitatea de stiluri de cântare, de la incantația prezentă în *Zicala dobei* la elaborata antifonie din *Cam pe după codrii verzi*.

Următoarele două piese aduc în prim-plan buciumul și fluierul mare moldovenesc, din Arcadia românească a păstorilor; pentru ambele instrumente sunt punctate succint caracteristici funcționale și potențiale semnificații magice arhaice.

Înregistrările 9–13 sunt prelevate direct de pe terenul deja pregătit de piesele anterioare al magiei populare: descântecele. Aici, mai mult decât pentru orice alt produs folcloric, se relevă importanța mișcării, a gestului ritual, a sonorităților, pentru înțelegerea textului popular.

Din acest adevărat „inventar" al instrumentelor reprezentative nu putea lipsi, firește, toaca, aici asociată cu un ritualul de primăvară al *Toconelelor*.

https://biblioteca-digitala.ro

Cântecul de seceriș este reprezentat de o unică piesă, *Dealul Mohului*, care este, în același timp, un unicat. Comentariul dedicat „carierei" acestui specimen poate constitui un adevărat model: concentrat la maximum, el pledează pentru importanța studiului diacronic în interpretarea textului popular.

Pentru ritualul funerar au fost selecționate două piese, *Zorile* și *A suliții*. În analiza consacrată *Zorilor*, autorii avansează o teorie împărtășită de mulți specialiști, cea a existenței unui sistem sonor și a unui sistem ritmic de sine stătătoare, proprii doar mediilor populare și care, dacă sunt interpretate din perspectiva unei urechi „educate", își pot pierde semnificația naturală.

Bocetele (nr. 17 și 18) continuă permanenta plasare a auditoriului în preajma unor noi fațete ale folclorului, aducând un bocet caracteristic din Bucovina, acompaniat la cimpoi, fluier mare și unul din Prahova, textul literar fiind, de această dată, în proză.

Repertoriul de nuntă este reprezentat prin trei piese, un *Cântec al miresei*, firește, ritualul *La bărbieritul ginerelui* și o horă, *Busuiocul*. Cadrul instrumental se lărgește, își fac apariția cobza și vioara, iar gestului îi ia locul pasul de horă. Elementul temporal este bine subliniat, deoarece, la nuntă, fiecare element are un moment precis de apariție.

De altminteri, aici sfârșește și domnia timpului asupra categoriilor folclorice, care ies din sfera calendaristicului și intră în tipul „neocazionale".

Cântecele epice rămân în atmosfera deja creată de ritualurile de nuntă și ne sunt prezentați lăutarii. Autorii au accentuat, cu discreție, diferențierea ce trebuie operată între lăutarii țărani și cei profesioniști.

Cele trei balade scot în relief modalitățile artistice de construcție ale acestor opere de mari proporții (*Corbea* are 335 de versuri, dar, din păcate, condițiile tehnice ale vremii nu au permis înregistrarea ei în întregime): preludiul instrumental, recitativele, închinarea. Virtuozitatea performerilor nu este egalată, aici, decât de frumusețea versurilor, ce trec cu ușurință din registrul dramatic la umorul fin.

Doina, una dintre cele mai cunoscute și mai controversate specii românești, este totodată și singura pentru care etnomuzicologii și folcloriștii folosesc o terminologie diferită. Comentariul introductiv la doină explică pe larg toate nuanțele ce trebuie avute în vedere pentru corecta introducere a unei piese în sistemul de clasificare. De asemenea, cele 8 piese înregistrate pe CD etalează diversele stiluri de interpretare (dintre care cel mai spectaculos rămâne, neîndoielnic, doina „cu noduri"), denumiri („hore lungă", „cântec lung") și expun formulele muzicale tipice doinei.

Cântecele de dragoste ce urmează sunt special alese spre a atrage încă o dată atenția asupra diferențierii ce trebuie operată între interpreții țărani și lăutari. Cea de-a doua „dragoste", purtând nr. 34, este interpretată de o voce celebră, Maria Lătărețu, și este completată de o fotografie din tinerețe a solistei.

Cântecul propriu-zis, cea mai frecventă apariție în majoritatea repertoriilor, este ordonat diacronic: cel „vechi" și cel „modern". Înregistrările urmăresc îndeaproape relevarea constantelor zonale și a unității structurale a unor piese care, prin marea diversitate de elemente constructive, la toate nivelurile, par să desfidă orice încercare de clasificare.

Ultima categorie inclusă pe compact-disc expune elocvent modalitățile de contopire a limbajelor folclorice. Funcția, contextul în care au loc jocurile, participarea „publicului" – destinatar ce construiește efectiv mesajul – sunt repere esențiale, care, neputând fi surprinse în documentul sonor, au fost reconstituite cu migală din documentația de teren. Au fost cuprinse instrumente neconvenționale, cum ar fi solzul de pește; autorii broșurii au inserat aici note despre relația dintre performer și „instrument". La unele piese, strigăturile, bătăile din palme completează discursul coregrafic și muzical, iar sonoritățile și ritmurile astfel obținute dezvăluie, după cum se observă în comentarii, implicații magice și rituale. Distingem, printre performerii înregistrați, figura celebrului Marin Chisăr, evocată pe larg. Se amintește aici o atitudine generalizată, din păcate, față de folclorul autentic: acțiunea de „cosmetizare" a unor particularități interpretative, ce nu se încadrează în viziunea instructorilor școliți în spiritul creației artistice culte.

Aparatul critic ce încheie broșura, riguros întocmit, cuprinde, printre alte date importante, o extrem de utilă listă completă a discurilor-document edittate de C. Brăiloiu.

https://biblioteca-digitala.ro

La o privire de ansamblu asupra întregii lucrări se remarcă două repere generale după care se orientează concepția compact-discului: pe de o parte, continuitatea spiritului științific, cuprinzător, al întemeietorului Brăiloiu și, pe de altă parte, orientarea *dinspre* mediul folcloric. Autenticul presupune mai mult decât intenția de a reproduce segmente artistice din viața unei comunități rurale, înseamnă înțelegerea și integrarea percepției folclorice globale în lucrările de popularizare sau valorificare. Iată de ce *Rădăcini* reprezintă un model ce ar trebui urmat în alcătuirea oricărei antologii de creație populară.

Pe CD au fost înregistrate următoarele documente:

I. RITUALE-CEREMONIALE: **1.** Zicala dobei, 1'19; COLINDE: **2.** Scoală, scoală, gazdă bună, 0'52; **3.** Cam pe după codrii verzi, 0'41; **4.** Mai bun cal ce hărăneşte, 0'47; **5.** Ce mi-şi bate vântu lin, 0'33; **6.** Susu cam mai susu, 0'41; **7.** Colo sus pe lângă lună, 0'58; REPERTORIU PĂSTORESC: **8.** A oilor, 0'39; **9.** La făcutu caşului, 0'40; DESCÂNTECE: **10.** Homanul, 0'33; **11.** A verzii, 1'02; RIT SECETĂ: **12.** Paparudele, 0'45; RIT PAŞTE: **13.** Toconelele, 0'53; RIT SECERIŞ: **14.** Dealu Mohului, 1'07; RIT FUNERAR: **15.** Zorile, 2'14; **16.** Bradul, 1'13; BOCETE: **17.** De tri zâli te bocim, 1'37; **18.** Bocet la copil, 1'29; RIT NUNTĂ: **19.** Cântecul miresei, 0'51; **20.** La bărbieritul ginerelui, 1'17 ; **21**. JOC: Busuiocul, 1'15; **II. EPICE**: **22.** Mioriţa, 1'25; **23.** Ăi trei fraţi cu nouă zmei, 1'26; **24.** Corbea, 1'56; **III. LIRICE:** DOINE: **25.** Duce-m-aş, nu ştiu drumu, 1'09; **26.** Ce faci, mândro, ce lucrezi?, 1'01; **27.** Nu trecui geaba prin lume, 1'27; **28.** Şi băgai cu cucu-n plug, 3'04; **29.** Vino, dragă, nu te teme, 2'59; **30.** Numai mamă să nu fii, 1'46; **31.** Azi e Sâmbăta morţâlor, 1'57; **32.** Şi-a venit primăvara, 1'37; DRAGOSTE: **33.** Fă, leicuţă, fă, cutare, 1'15; **34.** Nevestică tinerică, 3'01; CÂNTECE: **35.** Cine-o-ndândălit horile, 1'19; **36.** Sara bună, mândruliţă, 1'12; **37.** Cucule cu pană nouă, 1'00; **38.** Vai, mânca-te-ar focu, dor, 1'20; **39.** Doru meu pe unde zboară, 1'25; **40.** Răsai, lună, şi mai sus, 1'08; **41.** Ieşi, mândruţă, la portiţă, 1'03; **42.** Ce spuneai Gheorghiţ-odată, 1'01; **43.** Astă iarnă – era iarnă!, 1'30; CÂNTECE DE JOC: **44.** La Tismana-ntr-o grădină 2'21; **IV. JOCURI**: **45.** Hora de mână, bătrânească, 2'28; **46.** Ghimpele, 0'56; **47.** Sârba ca din cimpoi, 0'51; **48.** Arcanul, 1'18; **49.** Bobocica, 0'58; **50.** Brâuleţul, 1'32; **51.** Brâul muscelean, 3'01; **52.** Roata feciorilor, 1'12; **53.** Joc cu descântături, 0'55; **54.** Fecioreşte, 3'01.

MIHAELA ŞERBĂNESCU-FLOREA

Peisaje etnografice româneşti / Romanian Ethnographic Landscapes (CD-ROM). Autori: Ion Ghinoiu; Maria Bâtcă, Alina Ioana Ciobănel, Marian Lupaşcu, Georgeta Moraru, Cornelia Pleşca, Emil Ţârcomnicu, Ofelia Văduva, Bucureşti. Editor: Noi Media Print, 2000.

O apariţie inedită prin modul de prezentare şi subiectul ales, CD-ROM-ul *Peisaje etnografice româneşti* este rodul muncii unei echipe de cercetători ai Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu", coordonată de dr. Ion Ghinoiu.

Materialele-document, preluate din arhiva institutului, sunt structurate pe principalele domenii ale culturii populare: *Adăpostul, Mijloace de subzistenţă, Manifestări artistice, Manifestări spirituale*. Capitolele sunt structurate pe teme şi subteme, putând fi accesate cu uşurinţă de cititor. Fiecare capitol este însoţit de un text explicativ care punctează atât elementele definitorii ale fiecărui domeniu, cât şi diferenţele specifice zonelor etnografice. Partea vizuală este completată, textele şi fotografiile-document fiind însoţite de 60 de minute de muzică specifică, din diferite zone ale ţării.

Accentul cade pe tratarea acestor domenii ca un tot unitar, avându-se în vedere o viziune integratoare a elementelor specifice

https://biblioteca-digitala.ro

mediului rural românesc. Rezultă o strânsă legătură între diferitele tipuri de aşezări, meşteşuguri, artă şi port popular, sărbători şi obiceiuri. „Satul românesc contemporan este o sinteză etnografică la care au conlucrat spiritul inventiv al omului, timpul şi mediul geografic. [...] Utilizarea îndelungată a resurselor oferite de sol şi ape (păduri, păşuni şi fâneţe, culturi, plantaţii de vii şi livezi etc.) a generat, de-a lungul secolelor şi mileniilor, peisaje culturale inconfundabile care conservă numeroase elemente genetice de civilizaţie forestieră (a lemnului), agrară, pastorală, piscicolă" (I. Ghinoiu).

Totodată, apar numeroase remarci legate de dinamica acestor peisaje, de schimbările intervenite cu precădere în ultima perioadă de timp, trăgându-se semnale de alarmă cu privire la pierderea unor elemente valoroase din domeniul meşteşugurilor şi artei populare.

O altă modalitate de dezvoltare a ideii acestui CD-ROM sunt cele 12 minute de film de arhivă, care ilustrează foarte bine fiecare peisaj etnografic. De exemplu, cel referitor la Bucovina prezintă toate elementele descrise, fiind o sinteză „vie" a vieţii reale a satului. Sunt prezenţi atât oameni în port specific, cât şi gospodăriile, peisajul geografic, obiceiurile, biserica etc.

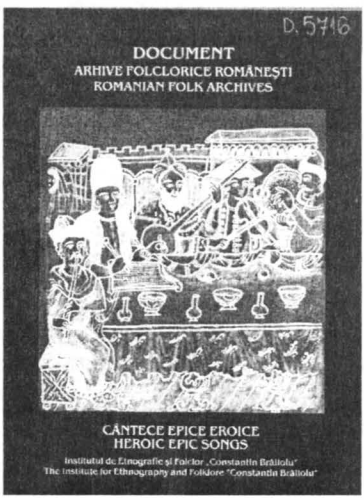
Elementele prezentate, atât prin intermediul studiilor realizate, dar şi prin fotografiile-document şi filmele de arhivă, capătă o valoare şi mai mare prin viziunea holistă în care sunt integrate. Ele reprezintă o marcă identitară, dar, la rândul lor, sunt potenţate de întreg. O astfel de ilustrare o întâlnim la costumul popular tradiţional care „reflectă structuri sociale, mentalităţi, credinţe, tradiţii şi datini diferite de la o etnie la alta, de la o civilizaţie la alta" (Maria Bâtcă).

CD-ROM-ul beneficiază şi de versiunea în limba engleză, precum şi de o broşură însoţitoare, cu un studiu semnat de dr. Ion Ghinoiu. Valoroasă nu numai prin conţinutul ştiinţific, dar şi prin modul de prezentare, această lucrare a obţinut premiul pentru cea mai bună carte electronică la Târgul Internaţional de Carte – Bucureşti, 2001.

Dată fiind complexitatea subiectului şi multitudinea de materiale existente, considerăm că ar fi necesară şi editarea individuală a celor patru peisaje (forestier, agrar, pastoral, piscicol).

MAGDA RALUCA MINOIU

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „C. BRĂILOIU", seria „Document – Arhive folclorice româneşti", *Cântece epice eroice*. Antologie pe compact-disc şi comentariu de Sabina Ispas, Mihaela Şerbănescu, Marian Lupaşcu, 2000.



Cel de al doilea compact-disc din noua serie de discuri-document de după 1989, ce continuă ediţiile pe disc realizate la noi de Brăiloiu înainte de 1950 şi de cercetătorii institutului după aceea, propune o temă de mare popularitate folclorică: *balada*, sau *cântecul bătrânesc*, denumită şi *cântec epic*, rezumată în prezenta ediţie la specia *eroică*.

Gen vocal-instrumental, cunoscut în tot spaţiul sud-est european, caracteristic pentru întreaga tradiţie medievală, cu ramificaţii deopotrivă balcanice şi vest-europene, atestat la noi încă din secolul al XIV-lea, foarte practicat pe la 1850, cântecul bătrânesc începuse deja în 1930 (în Gorj) – conform lui Brăiloiu – „să se uite pe zi ce trece", fiind astăzi trecut aproape în totalitate în „fondul pasiv", după cum ne avertizează editorii. Nu întâmplător, pe plan internaţional, la UNESCO, balada este considerată „moştenire intangibilă", constituind, aşadar, un preţios fragment al culturii orale a umanităţii. „Pierderea" treptată a repertoriului de balade se datorează schimbării rolului social al lăutarului, performerul

https://biblioteca-digitala.ro

prin excelență al genului, care era capabil înainte vreme, prin personalități excepționale, să interpreteze zeci de balade cu sute de versuri pe dinafară și care astăzi își uită progresiv repertoriul, nemaifiind decât rareori solicitat să execute astfel de piese la ocaziile folclorice tradiționale.

Balada aparține repertoriului folcloric „profesionist", deosebit de cel propriu-zis țărănesc, prin funcția sa publică, căci țăranul „preferă să-l cânte" (Brăiloiu). Interpreții sunt, după caz, lăutari români sau țigani, aspect care nu este evidențiat pentru fiecare piesă, din lipsa informațiilor de arhivă, dar este sesizabil, pe alocuri, prin stilul de interpretare, mai dramatizat, cumva, la lăutarii țigani decât la români.

Din punct de vedere muzical, balada se caracterizează prin mai multe aspecte. În primul rând, printr-o modalitate specială de cântare „vorbită", ce corespunde *recitativului epic,* subsumabilă manierei *Sprechgesang.* Apoi, prin tipul sintactic de *monodie acompaniată,* în care acompaniamentul este de cele mai multe ori un ostinato pe o „țiitură" oarecare, nu totdeauna „acordată" cu întorsăturile melodice, cel puțin pentru o ureche formată la școala muzicii savante. Un alt aspect propriu baladei este obișnuința lăutarilor de a însoți anumite porțiuni ale melodiei vocale cu vioara, realizând pe alocuri mici decalări sau prelungiri melodice, astfel că monodia se ramifică deseori în formule tipic *„heterofone".* Un caz mai aparte îl reprezintă balada în „ritm de horă boierească" (precum „Chira Chiralina", numărul 3 de pe discul-compact), care vine să susțină ipoteza formulată de autorii antologiei privind proveniența cântecului bătrânesc din muzica de dans.

*

Antologia de disc pe care o discutăm nu este o simplă compilație de exemple muzical-literare, ci reprezintă rezultatul unei activități de cercetare științifică bine articulată. Din acest punct de vedere, discul-compact editat și volumul aferent se adresează probabil mai puțin publicului larg, cât mai ales unui grup mai restrâns de „cunoscători" specialiști sau nu, de la noi sau din străinătate, care sunt familiarizați cu particularitățile unei ediții aflate sub eticheta: DOCUMENT. (Din păcate, chiar și așa, din motive financiare, tirajul în care apare antologia la care ne referim este mult sub limita unei potențiale cerințe de piață.)

Ceea ce dă nota și valoarea științifică acestei antologii rezidă în munca prealabilă de selectare a celor șase piese dintr-un material sonor și documentar imens, provenit din înregistrările existente în arhiva institutului, comparat cu exemplele prezente în diverse publicații. Selecția a fost realizată după criterii profesionale, muzical-literare, alese fiind tipurile cu adevărat reușite din punct de vedere literar și muzical, modele exemplare de gen, prezentate sub formă de document sonor și transcriere literară și muzicală, la care se adaugă numeroase informații privind variantele din fondul arhivei institutului și din publicații, inclusiv poziția ocupată de fiecare piesă în clasificarea tipologică realizată de Alexandru Amuzulescu.

Piesele selectate sunt reprezentative pentru cântecul epic eroic din sudul țării (județele Olt, Dolj, Argeș, Teleorman), pentru câteva tipuri literare și muzicale importante și, de asemenea, sunt relevante pentru toate felurile de structuri literar-muzicale practicate de obicei în cântecul bătrânesc: *taxâm, preludii și interludii instrumentale, recitative epice, joc final* și celelalte.

Cele șase cântece bătrânești prezentate în album sunt: „**Bogdan Dimian**", din Corabia (jud. Olt), culeasă de Alexandru Amuzulescu în 1962, baladă ce aparține tipului *fantastic*; „**Gerul**", culeasă de Ovidiu Bîrlea și Alexandru Amuzulescu în Desa (jud. Dolj), aparține de asemenea tipului *fantastic* „**Chira Chiralina**", din Câmpulung Muscel (jud. Argeș), înregistrată în 1957 de Paula Carp și Ghizela Sulițeanu, corespunde tipul *vitejești*; „**Novac**", din Ciuperceni (jud. Teleorman), înregistrată de Emilia Comișel și Iosif Herțea în 1962, corespunde tot tipului *vitejești*, „**Aga Bălăceanu**" *despre curtea feudală*, cules în 1965 în Blejești (jud. Teleorman) de Alexandru Amuzulescu și Adrian Vicol și „**Constantin Brâncoveanu**", tot *despre curtea feudală,* colectat, ca și prima piesă din Corabia (jud. Olt), de către Alexandru Sachelarie în 1958.

Remarcabile și foarte utile sunt cele două tipuri de transcriere, literară și muzicală, care însoțesc fiecare document sonor, prima dintre ele, completă, reflectând în mod fidel particularitățile de vorbire, grai și versificație, cealaltă, detaliată și riguroasă, oferind o imagine adecvată complexității muzicale a *Spechgesang*-ului, modulat după caracteristicile prozodice, dar și în acord cu

https://biblioteca-digitala.ro

impulsurile declamativ-spectaculare ale interpretului. Tipul melodic obținut fiind strofic-repetitiv, transcrierea muzicală redă, firesc, doar prima apariție a fiecărei secțiuni importante.

O cronologie a atestărilor documentare, o lămurire terminologică, o situare în context sud-est european și universal, o prezentare a funcționalității și stilisticii interpretative și o expunere a tematicii literare (din păcate, doar în limba română, din motive lesne de înțeles) completează în mod fericit nevoia de informație a celui interesat de semnificația și amploarea în timp și spațiu a fenomenului baladei eroice. La acestea se adaugă o scurtă bibliografie și un bogat set de imagini documentare, majoritatea din arhiva institutului, fotografii cu lăutari (interpreți ai baladelor de pe disc, dar și alții) și instrumente, necesare pentru o mai completă conturare a cadrului cultural-istoric de manifestare a genului.

Nu în ultimul rând, trebuie menționată valoarea „estetică" a antologiei în ansamblu ei, atât prin conținut, cât și prin realizare; un disc și o broșură care dau seama de frumusețea acestei ramuri a folclorului muzical-literar românesc, care este *cântecul epic eroic*.

NICOLAE TEODOREANU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

1998

Mihai Alexandru Canciovici, *Păcală – eroul comic din snoava populară românească. Studiu comparat.* Cuvânt înainte de prof. dr. doc. Dim. Păcurariu, Craiova, Editura Hyperion, 1998.

Ion H. Ciubotaru, *Catolicii din Moldova: Universul culturii populare*, Iași, Editura Presa Bună, 1998.

Nicoleta Coatu, *Structuri magice tradiționale*, București, Editura BIC-ALL, 1998.

1999

Mihail Canianu, *Studii și culegeri de folclor românesc.* Ediție îngrijită de Al. Dobre și Mihail M. Robea. Cuvânt înainte de Dan Horia Mazilu. Studiu introductiv de Al. Dobre; glosar, indicele subiecților anchetați și bibliografie de Mihail M. Robea, București, Editura Minerva, 1999.

Cornelia Călin Bodea, *Folclorul rezistenței anticomuniste. Antologie de texte.* Studiu introductiv și notă asupra ediției de dr. Cornelia Călin Bodea, Ion Nichita. Postfață de dr. Dan Bodea, Cluj-Napoca, Editura Studium, 1999 (vol. I – II).

Ion Cuceu, *Fenomenul povestitului – încercare de sociologie și antropologie asupra narațiunilor populare*, Cluj, Editura Fundației pentru Studii Europene, 1999.

Doina Dascălu Ișfănoni, *Ținuta scenică a interpretului de muzică populară,* București, Editura Olimp, 1999.

Ilie Moise, *Confrerii carpatice de tineret. Ceata de feciori*, Sibiu, Editura IMAGO, 1999.

2000

Al.I. Amzulescu, *Valori de patrimoniu ale cântecului bătrânesc din Oltenia,* București, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 2000.

⁂ *Balada și studii despre baladă la cumpăna dintre secole: actele celei de A 30-a Conferințe Internaționale de Balade* – Comisia de Balade a SIEF – România, 15–20 august 2000, București, Editura Deliana.

Iuliana Băncescu, *Cântările religioase din Maramureș. Text și context.* Cuvânt înainte de dr. Sabina Ispas. Prefață de dr. Ioan Șeulean, Târgoviște, Editura Macarie, 2000.

https://biblioteca-digitala.ro

Maria Bereny, *Cultura românească la Budapesta în secolul al XIX-lea*, Giula, [f. edit.], 2000.

George Brăescu, *Panorama teatrului folcloric din Județul Neamț. Crestomație folclorică.* Cuvânt introductiv de George Brăescu. Prefață de Constantin Alupului-Rus, Piatra-Neamț, Editura Nona, 2000.

Camelia Burghele, *În numele magiei terapeutice.* Cuvânt introductiv de Nicoleta Coatu, Zalău, Editura Limes, 2000.

∴ *Catalogul calendarelor românești (1794–1947).* Ediție îngrijită, studiu introductiv și notă asupra ediției de Cătălin Virgiliu Ene-Teodorescu, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2000.

Silvia Ciubotaru, *Nunta în Moldova. Cercetare monografică,* Iași, Editura Universității „Al.I. Cuza", 2000.

∴ Colocviile Centrului Național al Creației Populare, *Cultura populară și anul 2000. De la mitologie la pragmatică,* Centrul de Cultură „Brătianu" – Ștefănești-Argeș, 22–24 septembrie 2000, Ediția a VII-a, București, C.N.C.P., 2000.

Isidor Chicichet, *Interpreți din Mehedinți,* Drobeta-Turnu-Severin, Centrul Județean al Creației Populare Mehedinți, 2000.

Nicolae Constantinescu, *Etnologia și folclorul relațiilor de rudenie.* Ediția a II-a revăzută, Editura Universității, București, 2000.

Marin Marian-Bălașa, *Colinda – epifanie și sacrament*, București, Editura Minerva, 2000 („Universitas").

2001

Alexandru I. Amzulescu, *Miorița și alte studii și note de folclor românesc alese din anii 1975–2000,* București, Centrul Național de Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare, 2001.

Marcela Bratiloveanu-Popilian, *Obiceiuri de primăvară din Oltenia: Calendarul ortodox și practica populară,* Piatra-Neamț / București, Editura „Constantin Matasă", 2001.

Monica Budiș, *Comunitatea românească de pe Valea Timocului bulgăresc*, București, Editura Militară, 2001.

Germina Comanici, *Cercul vieții. Roluri și performanță în obiceiurile populare.* Cuvânt înainte de Antoaneta Olteanu, București, Editura Paideia, 2001.

Alexandru Dobre, *Folclorul taberei militare. Armata și războiul în folclorul românesc: o nouă abordare*, București, Editura Deliana, 2001.

Virgiliu Florea, *Din trecutul folcloristicii românești*, Cluj-Napoca, Editura Star, 2001.

Ion Ghinoiu, *Panteonul românesc. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică, 2001.

https://biblioteca-digitala.ro

Ion Gheorghiu, *Monografia comunei Poiana Teiului, județul Neamț*, Piatra-Neamț, Editura Noua, 2001.

Anton Golopenția, *Opere complete*. Ediție alcătuită și adnotată de prof. dr. Sanda Golopenția, București, Editura Enciclopedică – Editura Univers Enciclopedic, 2000 (3 vol.).

Sanda Golopenția, *Intermemoria. Studii de pragmatică și antropologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Artur Gorovei, *Ouăle de Paști. Studiu de folclor*. Ediția a doua îngrijită și cuvânt înainte de Antoaneta Olteanu, București, Editura Paideia, 2001.

Ion Horujenco, *Joc bătut ca pe la Prut: folclor coregrafic din județul Galați*, Galați, Editura Dominus, 2001.

⁂ *Identitate – Alteritate – Multiculturalitate*. Lucrările Simpozionului Internațional Interdisciplinar, Arad, Complexul Muzeal Arad, 2001.

Sabina Ispas, *Povestea cântată. Studii de etnografie și folclor*, București, Editura Viitorul Românesc, 2001.

Petre Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*. Culese de Petre Ispirescu. Prefață de conf. dr. Al. Dobre. Text îngrijit de Doina Prisecaru, București, Centrul de Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare al Municipiului București, 2001.

Dan Horia Mazilu, *O istorie a blestemului*, Iași, Editura Polirom, 2001.

Zamfira Mihail, *Limba română în scrieri parenetice din Basarabia (1812–1865)*, București, Editura Fundației „România de Mâine", 2001.

⁂ *„Miorița" străbate lumea sau 123 de traduceri ale colindei și baladei*, semnate de Rafael Alberti, Rodica Albu, Vasile Alecsandri ... orânduite, cu studiu introductiv și bibliografie, într-o singură carte de Ion Filipciuc, Câmpulung Moldovenesc, Biblioteca „Miorița", 2001 (bibl. p. 421–457).

Augustin Mocanu, *Pe cel deal cu dorurile: folclor poetic din județele Maramureș și Sălaj*, Zalău, Editura Caiete Silvane, 2001.

Elisabeta Moldoveanu, *Cântecele de seceriș ale poporului român. Tipologie muzicală și literară*, București, Editura Academiei Române, 2000 „Colecția Națională de Folclor".

Caté Motea, *Practici străvechi la sfârșit de mileniu: descântece și folclor medical*, Galați, Editura Dominus, 2001.

Al. Ofrim, *Cheia și psaltirea. Imaginarul cărții în cultura tradițională românească*. Cuvânt înainte de Irina Nicolau, Pitești – București – Brașov – Cluj-Napoca, Editura Paralela 45, 2001 (Colecția „Deschideri", Seria „Studii culturale").

Antoaneta Olteanu, *Calendarele poporului român*, București, Editura Paideia, 2001.

Anton Pann, *Cântece de stea*. Culese de Anton Pann. Studiu introductiv de dr. Al. Dobre. Text îngrijit de prof. Doina Prisecaru, București, Centrul de Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare al Municipiului București, 2001 (Colecția „Restituiri").

https://biblioteca-digitala.ro

Ovidiu Papană, *Particularități de interpretare și de construcție ale unor instrumente populare tradiționale: fluier, drâmbă,* Timișoara, Universitatea de Vest, 2001 (bibl. p. 202–204).

Tudor Pamfile, *Cerul și podoabele lui după credințele poporului român.* Ediția a doua, îngrijită de Antoaneta Olteanu, București, Editura Paideia, 2001 (Colecția „Științe sociale").

Tudor Pamfile, *Diavolul învrăjbitor al lumii, după credințele poporului român* Ediția a doua, îngrijită de Antoaneta Olteanu, București, Editura Paideia, 2001 (Colecția „Științe sociale").

Tudor Pamfile, *Văzduhul după credințele poporului român.* Ediția a doua, îngrijită de Antoaneta Olteanu, București, Editura Paideia, 2001 (Colecția Științe sociale).

Nicușor Paul, *Întoarcerea urmei. Monografie spirituală a Gurahonțului și împrejurimilor*, Arad, Editura Gutenberg, 2001.

Amalia Pavelescu, *Poezia de ritual și ceremonial din Mărginimea Sibiului,* București, Editura Paideia, 2001.

Steluța Pârâu, *Lumină și culoare în amenajarea estetică a spațiului țărănesc tradițional de locuit la români*, Galați, Editura Fundației Universitare „Dunărea de Jos", 2001.

Vasile Plăcintă, *Lăutare, zi-i mai tare. Folclor muzical din Moldova de Jos*, Galați, Editura Dominus, 2001.

∴ *Politics and Culture in Southeastern Europe.* Răzvan Theodorescu and Leland Conley Barrows (eds.), București, UNESCO-CEPES, 2001.

∴ Academia Română. Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu". *Sărbători și obiceiuri. Răspunsuri la chestionarele Atlasului Etnografic Român.* Coordonator general: Ion Ghinoiu, București, Editura Enciclopedică, 2001 (Vol. I: Oltenia. Îngrijirea științifică și redacțională: Ofelia Văduva și Cornelia Pleșca; autori: Georgeta Moraru, Ofelia Văduva, Maria Bâtcă, Ion Ghinoiu; Vol. II: Banat, Crișana, Maramureș. Îngrijirea științifică și redacțională: Cornelia Pleșca; autori: Georgeta Moraru, Ofelia Văduva, Cornelia Pleșca).

Jean Servier, *Magia.* Prefață de Nicu Gavriluță. Traducere de Bogdan Geangalău, Iași, Institutul European, 2001 (Colecția „ABC").

Henri H. Stahl, *Gânditori și curente de istorie socială românească*, București, Editura Universității din București, 2001.

Henri H. Stahl, *Familia și școala*, București, 1949–1952: Contribuții la sociologia educației, Paris; București, [f. edit.], 2001.

Al. Șerban și Nicolae Mischie, *Lăutari gorjeni din secolul al XX-lea,* Târgu-Jiu, Editura Ager, 2001.

Vasile Șișu, *Odiseea sufletului – epos funerar*, Drobeta-Turnu-Severin, Centrul Județean de Creație Populară Mehedinți, 2001.

Nicu Ștefan, *Piatra – un sat din Argeș: monografie*. Ediție îngrijită de Gh. Deaconu, Râmnicu-Vâlcea, Editura Almarom, 2001.

https://biblioteca-digitala.ro

Narcisa Alexandra Ştiucă, *În pragul lumii albe*, Bucureşti, Centrul Naţional de Conservare şi Valorificare a Tradiţiei Populare, 2001.

Ion Taloş, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicţionar*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2001.

⁂ *Tezaur epistolar „Izvoraşul"*. Ediţie îngrijită de Nicolae Chipurici, Drobeta-Turnu-Severin, Centrul Judeţean al Creaţiei Populare Mehedinţi, 2001 (bibl. p. 380–383).

G. Vâlsan, *Studii antropogeografice, etnografice şi geopolitice*. Editate de Ion Cuceu. Prefaţă Andrei Marga, Cluj-Napoca, Editura Fundaţiei pentru Studii Europene, 2001.

Gheorghe Vrabie, *Introducere în etnografie. Obiect, principii, metodă* (1949), Bucureşti, Editura Arefeană, 2001 (bibl. p. 118–119).

NOTĂ: Volumele au intrat în fondul bibliotecii Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu".

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ROMULUS VULCĂNESCU
(1912–1999)

Etnologul Romulus Vulcănescu a lăsat la moartea sa, survenită în anul 1999, numeroase lucrări interdisciplinare de antropologie socială şi culturală, de sociologia culturii, mitologie, filosofia culturii, studii de metodologia cercetării, de etnografie, de artă populară.

În 1936 a absolvit Facultatea de Litere şi Filosofie, disciplinele sociologia culturii şi estetică filosofică, iar în 1944, sub conducerea profesorului Dimitrie Gusti, îşi va susţine teza de doctorat cu tema *Troiţa, o problemă de mitologie română*. Din această lucrare a publicat prima parte, sub titlul *Coloana cerului*, Bucureşti, Editura Academiei, 1972, an în care reuşeşte să obţină şi docenţa.

Din 1957, Romulus Vulcănescu a fost şeful secţiei de etnografie, de la Institutul de Arheologie al Academiei Române. Secţia a fost transferată, în 1960, la Institutul de Istoria Artei. În 1962, secţia se unea cu Institutul de Folclor, dând naştere Institutului de Etnografie şi Folclor. După decesul profesorului Romulus Vuia, a obţinut prin concurs funcţia de şef al secţiei de etnografie, post pe care îl va deţine până la pensionarea sa, în 1978.

Ca specialist, a ţinut cursuri de etnologie, mitologie şi istoria civilizaţiei la Universitatea din Bucureşti, pentru doctori, doctoranzi şi profesori străini. Între 1970 şi 1975 va ţine cursuri şi conferinţe la universităţi europene şi americane.

Membru în organisme naţionale: 1939, membru al Institutului Social de Ştiinţe (preşedinte: Dimitrie Gusti); 1940, membru al Cercului de Studii Etnografice şi al Muzeului Etnografic al Transilvaniei (preşedinte: Romulus Vuia); fondator şi membru în comitetul de conducere al Cercului de Studii Folclorice, 1947; membru al Asociaţiei Slaviştilor din România, 1960; membru în Societatea de Istorie şi Filosofie a Ştiinţelor din România, 1963; secretar ştiinţific, din 1989, al Comisiei de Etnologie a Academiei Române; până la dispariţia sa, membru în colegiul de redacţie al „Anuarului IEF". Ca o încununare a activităţii ştiinţifice, Romulus Vulcănescu a fost ales, în 1993, membru de onoare al Academiei Române. Pe plan internaţional, a fost membru în numeroase instituţii şi organisme ştiinţifice: din 1965, membru al Istituto Internazionale di Sociologia, din Roma; membru asociat la l'Union Internationale des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques; din 1967, membru al The Folklore Society of London; din 1973, membru al Association Internationale d`Etudes des Civilisations Meditérranées şi The Permanent Council of International Union of Anthropological and Ethnological Sciences; din 1985, membru Honoris Causa of

Anuar IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, Bucureşti, p. 481–490

https://biblioteca-digitala.ro

Societas Ethnographica Hungarica; din 1989, membru al Academia Internazionale Medicea – Florența.

De-a lungul activității științifice a primit numeroase premii, dintre care amintim: Premiul Academiei Medicea din Florența, pentru colaborarea culturală româno-italiană; Premiul „Harfa de Aur" – Dublin, 1968, pentru filmul documentar *Ritmuri milenare*; Premiul Academiei Române, în 1981, pentru un capitol din *Istoria dreptului românesc* (*Dreptul cutumiar românesc*); Premiul Asociației Academice a Juriștilor, în 1993, pentru domeniul etnologiei juridice.

O secțiune importantă a operei sale o constituie studiile de mitologie, autorul numărându-se printre cei care fac trecerea de la mitografie la mitologie. Amintim cartea sa *Coloana cerului*, ce reconstituie „forma originară și conținutul mitologic al unuia dintre cele mai vechi și mai semnificative monumente ale culturii arhaice românești", monument care la origine a avut bradul ca arbore cosmic și care este un „produs agro-pastoral" uranic. Pe baza relictelor etnografice, a documentelor feudale, paleoetnografice și paleofolclorice, Romulus Vulcănescu analizează funcțiile magică, mitică, artistică ale monumentului. În *Măștile populare*, a extras implicațiile mitologice ale acestor elemente de recuzită ale folclorului ludic, măștile fiind trecute „printre izvoarele istorice nescrise, de ordin mitologic ale culturii populare române..." Studiul propune o nouă clasificare a măștilor și relevă implicațiile lor mitologice, simbolice, dimensiunea lor estetică.

Lucrarea *Etnologie juridică,* București, Editura Academiei, 1970, 340 p., propune o sistematizare a conținuturilor cutumelor juridice ale civilizației și culturii obștilor sătești.

Între 1968 și 1977 a coordonat cercetările complexe Porțile de Fier, de sub egida Academiei Române. Rezultat al acestor studii este *Atlasul complex „Porțile de Fier"*.

Cei mai grei și cei mai fecunzi ani din viață, după cum declara el însuși, i-a dedicat operei sale capitale: *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1985, 714 p. Rezultat al cercetărilor desfășurate pe parcursul a cinci decenii, lucrarea a cunoscut trei variante „deosebite structural și ideativ, care ne-au deschis, fiecare în parte, alte perspective și ne-au solicitat alte soluții globale". În această carte, autorul declară că mitologia românească este concepută ca „o sinteză integratoare a celor două straturi mitologice – dac și roman – cu zestrea lui și influențele mitice alogene, ponderea căzând însă pe structura, viziunea și tematica remodelată în perioada medievală" (cf. Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol. 3, București, Editura Saeculum, 1998–2001, p. 284–286).

LUCRĂRI MAI IMPORTANTE*

Fenomenul horal, Craiova, [f. edit.], 1944.
Boșimanii, București, Editura Tineretului, 1967, 160 p.

* Lista articolelor și studiilor publicate în volume și în reviste de specialitate poate fi găsită în lucrarea editată de Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu" al Academiei Române, *Întâlnirea generațiilor (1949–1994)*. Volum îngrijit de dr. Germina Comanici și dr. Vasile Vetișanu, București, 1994, 210 p.

https://biblioteca-digitala.ro

Etnografia: ştiinţa culturii populare, Bucureşti, [f. edit.], 1968, 110 p. [tradusă în 1969, în germană şi maghiară].
Incaşii, Bucureşti, Editura Albatros, 1970, 182 p.
Etnologie juridică, Bucureşti, Editura Academiei, 1970, 340 p.
Atlasul complex „Porţile de Fier", Bucureşti, Editura Academiei, 1972, 252 p. (coordonator ştiinţific, în colaborare).
Coloana cerului, Bucureşti, Editura Academiei, 1972, 268 p.
Drumuri şi popasuri străvechi, Bucureşti, Editura Albatros, 1974 (în colaborare).
Istoria etnologiei româneşti, Bucureşti, Editura Academiei, 1975 (Colecţia „Istoria ştiinţelor").
Dicţionar de etnologie, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1979, 436 p.
Introducere în etnologie, Bucureşti, Editura Academiei, 1980, 244 p. (în colaborare).
Mitologie română, Bucureşti, Editura Academiei, ed. I, 1985; ed. II, 1987, 714 p.
Izvoare de cultură (Jurnal etnologic de călătorie), Bucureşti, Editura Sport – Turism, 1989.

https://biblioteca-digitala.ro

MIHAI POP
(1907–2000)

În toamna anului 2000 s-a stins din viaţă o mare personalitate a folcloristicii şi etnologiei româneşti, care „a măsurat aproape tot veacul nostru", după cum aprecia un alt mare specialist al domeniului, prof. univ. Dumitru Pop.

Mihai Pop s-a născut la 18 noiembrie 1907 în localitatea Glod, judeţul Maramureş, ca fiu al lui Ştefan şi al Iuliei Pop, născută Lazăr. Student şi adept al orientărilor ştiinţifice ale creatorului de şcoală folcloristică Ovid Densusianu, Mihai Pop obţine licenţa în litere cu o teză elaborată sub îndrumarea acestuia (1929). Urmează studii de specialitate la universităţile din Praga, Bonn, Varşovia, Cracovia, Bratislava, având între profesori pe M. Weingardt, M. Murko, P. Bogatîrev, R. Jakobson, O. Vulzel, J. Slonschi.

În 1942, la Universitatea din Bratislava, devine doctor în filologie, cu teza *Cuvinte compuse de origine veche slavă bisericească în vechea limbă română scrisă* (în limba cehă), coordonată de profesorul M. Weingardt, susţinută ulterior cu profesorul I. Stanislav. În 1963 devine docent în ştiinţe filologice al Universităţii din Bucureşti.

Din 1929 va începe colaborarea cu Grupul de Cercetări de la Institutul Social Român (întemeiat şi condus de Dimitrie Gusti), participând la anchetele sociologice complexe de la Drăguş (Făgăraş), Runcu (Gorj), Cornova (Basarabia), Dâmbovnic (Argeş) etc. Din acelaşi an datează colaborarea cu Arhiva de Folclor a Societăţii Compozitorilor Români, coordonată de Constantin Brăiloiu. A condus, împreună cu Anton Golopenţia, grupul de cercetări sociologice în plasa Dâmbovnic, judeţul Argeş (1939). Rezultatele acestei cercetări vor fi publicate, trei ani mai târziu, în revista „Sociologie românească" (1942), la care va colabora o perioadă îndelungată.

Cariera sa didactică începe în învăţământul liceal bucureştean, când, între 1928 şi 1929, este profesor suplinitor la Liceul „Spiru Haret", pentru ca din anul 1930 să intre în învăţământul universitar, între anii 1936 şi 1939 fiind asistent la Catedra de istoria literaturii române şi folclor, condusă de Dimitrie Caracostea. Îndepărtat de la catedră în 1948, va reveni în 1957, ocupând funcţia de conferenţiar (1957–1963) şi profesor (1963–1975), specialitatea folclor literar românesc. Între 1968 şi 1972 este şeful Catedrei de literatură română veche şi folclor, de la Facultatea de Limba şi Literatura Română.

Lucrează la Institutul de Folclor încă de la întemeierea acestuia (1949), institut devenit, din 1962, Institutul de Etnografie şi Folclor (pentru o perioadă,

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice), căruia îi imprimă o direcţie ştiinţifică, continuare a programelor academice de anvergură ale domeniului. În calitate de coordonator al activităţii ştiinţifice (1949–1954), ca director adjunct (1954–1965) şi ca director al institutului (1965–1974), va impulsiona şi îşi va da girul pentru proiectele de referinţă: Arhiva, *Corpusul* („Colecţia Naţională de Folclor"), *Bibliografia*, tipologiile, *Atlasul* etc.

Remarcabilul profesor a fost creator de şcoală folcloristică. Discipol şi colaborator al marilor profesori Ov. Densusianu, D. Caracostea, D. Gusti, C. Brăiloiu, Mihai Pop a realizat o sinteză metodologică şi teoretică a şcolilor antebelice, creând „Şcoala Folcloristică de la Bucureşti", cu un rol determinant în orientarea şi promovarea cercetărilor în domeniul culturii tradiţionale româneşti.

Cursul său de *Folclor literar românesc* (publicat în 1976, în colaborare cu Pavel Ruxăndoiu) face parte şi în prezent din bibliografia de referinţă. Cursurile speciale (opţionale) aveau o tematică ce urmărea să acopere o gamă diversă de probleme, de la textul folcloric până la sinteze poetice, precum *Cântecul epic* (1962–1963), *Interpretarea textului folcloric* (1963–1964), *Balada nuvelistică* (1964–1965), *Poezia obiceiurilor de peste an* (1965–1966), *Poetica folclorului* (1966–1967), *Epica eroică românească* (1968–1969), *Interpretarea textului folcloric* (1970–1971) etc.

Aceste cursuri speciale, ca şi Cercul Ştiinţific Studenţesc de Folclor, pe care l-a iniţiat şi condus în cadrul Facultăţii de Filologie (Limba şi Literatura Română), au avut un important rol în formarea, deopotrivă, a cercetătorilor şi a cadrelor didactice, în stimularea spiritului creator şi a curiozităţii ştiinţifice, canalizată metodic, într-un domeniu ce s-a desprins greu de amatorismul animatorilor culturali de la finele secolului al XIX-lea. În 1971 constituie Societatea Studenţească de Etnografie şi Folclor, al cărei preşedinte de onoare a fost multă vreme, datorită prestigiului şi autorităţii sale ştiinţifice. Echipele de tineri cercetători ai institutului erau însoţite, în anchetele de teren, şi de studenţi, cum au fost cele de la Boişoara (Vâlcea), Sârbi (Maramureş), Voineşti (Covasna) etc. Iniţiativa sa, de conlucrare a cadrelor didactice din învăţământul superior cu cercetătorii şi cu studenţii, a reuşit să reunească potenţialul cercetării româneşti la acea dată şi să confere Institutului de Etnografie şi Folclor autoritate ştiinţifică naţională.

Cercul de Poetică şi Stilistică, coordonat în asociere cu acad. Al. Rosetti şi acad. Tudor Vianu, a fost de asemenea o pepinieră de specialişti, unii dintre ei fiind actualmente profesori de marcă în ţară sau peste hotare.

A contribuit şi la apariţia publicaţiilor de profil, fondând şi coordonând ca redactor-şef, din 1957, „Revista de folclor", publicaţie apărută în 1956, devenită ulterior „Revista de etnografie şi folclor" (1964); până la dispariţia sa a fost membru în colegiul de redacţie al „Anuarului IEF".

Coordonarea, pentru câteva decenii, a cercetării naţionale a domeniului justifică opinia conform căreia profesorul Mihai Pop a iniţiat o şcoală folcloristică românească.

https://biblioteca-digitala.ro

Activitatea sa a fost recunoscută şi peste hotare, fiind invitat să ţină cursuri la universităţi prestigioase din Europa (Germania, 1973; Franţa, 1978) şi Statele Unite (1974–1975).

În anul 1967 va primi, printre cei dintâi savanţi români, Premiul Internaţional „I.G. Herder".

A fost preşedinte al Societăţii Internaţionale de Etnografie şi Folclor; membru al Academiei Americane de Ştiinţe Sociale; membru corespondent al Societăţii Austriece de Antropologie; membru al Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences din Standford, SUA; membru al Comitetului Executiv al Centrului de Semiotică şi Lingvistică, Urbino, Italia; preşedintele Societăţii Române de Antropologie Culturală; membru al Comisiei de Folclor a Academiei Române etc. În anul 2000 profesorul Mihai Pop a fost ales membru de onoare al Academiei Române.

Cu ocazia aniversării a 90 de ani, nume de referinţă ale domeniului au punctat rolul Profesorului în ştiinţele socioumane, ale folcloristicii, etnografiei şi etnologiei româneşti.

„Disciplinele angajate în culegerea şi cercetarea culturii orale româneşti datorează profesorului Mihai Pop nu numai acea modernizare metodologică şi de interpretare, deja amintită, ci însăşi existenţa, la cote ştiinţifice remarcabile, într-o perioadă când concesiile făcute prostului gust, festivismului, «exploatării ideologice» a folclorului constituiau notă dominantă. Recunoaşterea în Europa şi peste Ocean a rezultatelor şcolii moderne româneşti a domeniului îi datorează, de asemenea, mult. Specialiştii români, de diferite vârste şi orientări, recunosc în profesor personalitatea care a reuşit, cu tact şi eleganţă, să le inducă acel dinamism creator care le-a marcat activitatea şi formaţia ştiinţifică" (Sabina Ispas) [1].

„Asemenea marilor dascăli, Mihai Pop s-a dăruit mai ales oral şi în plan organizatoric. Prin noblețea gestului Domniei sale a contribuit la formarea şi afirmarea celor din preajmă şi a tuturor celor care i s-au adresat cu încredere şi pe care nu i-a refuzat niciodată" (D. Pop) [2].

„Datorez dascălilor mei clujeni apropierea timpurie de lucrările profesorului Mihai Pop, impresionat cu siguranţă de claritatea limbajului şi mai cu seamă de viziunea integratoare asupra culturii tradiţionale româneşti, de modernitatea mesajului ştiinţific" (Ilie Moise)[3].

Despre cursul de folclor ţinut de profesorul Mihai Pop, la UCLA Los Angeles, în 1984, Ion Şeuleanu îşi aminteşte: „Cursul s-a bucurat de o remarcabilă audienţă şi de o excelentă primire din partea studenţilor americani, a tinerilor «masters» şi doctoranzi, dar şi a profesorilor de la Folklore Center. Profesorul era privit cu admiraţie, cu infinit respect, inclusiv de colegii săi americani. El era

[1] *Discipolii îşi omagiază Maestrul*, în REF, tomul 42 (1997), nr. 1–2, p. 7.
[2] *Ibidem*, p. 9.
[3] *Ibidem*, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

prețuit pentru știința sa (știa tot despre temele abordate, fiind, ca să preiau o sintagmă a Domniei sale, o «enciclopedie nescrisă»), dar și pentru disponibilitățile sale sufletești..."[4]

„[...] Profesorul Mihai Pop *a făcut școală*: a îndrumat sute de lucrări de licență și câteva zeci de teze de doctorat ale unor cercetători din țară, dar și din străinătate, încât cine ar avea curiozitatea (și posibilitatea) să parcurgă referatele sale ar găsi în ele idei înnoitoare, deschideri nebănuite, sugestii prețioase, iar intervențiile sale orale la aceleași susțineri de doctorat, inclusiv în ultimii ani, rămân pentru cei care le-au ascultat, adevărate lecții, prelegeri magistrale, de claritate, coerență și noutate pe care mulți dintre cei mai tineri și le-ar dori din plin. Aceasta ține, în fond, de o altă mare lecție a Profesorului: *lecția de viață*" (Nicolae Constantinescu)[5].

LUCRĂRI PUBLICATE*

Slozéné slová cirkenoslovenkého povodu v starej rumunčine (teză de doctorat) / *Vechea slavă bisericească la români*, Universitatea din Bratislava, 1942.

Dâmbovnicul, o plasă din jud. Argeș, 1942, 85 p. + 12 f. + 1 pl. (în colaborare).

Îndreptar pentru culegerea folclorului, 1967, 112 p.

Obiceiuri tradiționale românești, București, Comitetul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, 1976.

Folclorul literar românesc. Vechi atestări istorice. Genuri și specii (în colaborare cu Pavel Ruxăndoiu), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1976, 368 p.

[4] *Ibidem*, p. 14.

[5] *Ibidem*, p. 22.

* Lista articolelor și studiilor publicate în volume și în reviste de specialitate poate fi găsită în: Mihai Pop, *Folclorul românesc*. Vol. I, II. Ediție îngrijită de Nicolae Constantinescu și Alexandru Dobre, București, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 1998, și în lucrarea editată de Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu" al Academiei Române, *Întâlnirea generațiilor (1949–1994)*. Volum îngrijit de dr. Germina Comanici și dr. Vasile Vetișanu, București, 1994, 210 p.

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTANTIN COSTEA
(1931–2002)

Timp de aproape două decenii, singurul specialist coreolog al Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu" a fost cercetătorul Constantin Costea. Deosebita sa contribuţie în notarea grafică a numeroase dansuri populare înregistrate pe teren, constituirea unei arhive bogate în fotografii, casete video şi fişe de informaţii despre dansuri populare din întreaga ţară reprezintă o moştenire ştiinţifică de o deosebită valoare documentară pe care a lăsat-o institutului unde a lucrat o viaţă.

Etnocoreologul Constantin Costea a început să studieze dansul clasic cu maestrul Petre Bodeuţ, absolvind cursurile Liceului „George Enescu" din Bucureşti, secţia de coregrafie. A urmat cursuri speciale pentru maeştrii coregrafi, între 1982 şi 1985, fiind atestat de CCES ca maestru de balet gradul I (1975), prim-solist şi asistent al maestrului de balet la Ansamblul „CFR Giuleşti" din Bucureşti. Este încadrat ca cercetător coreolog la Institutul de Etnografie şi Folclor din 1952. Pentru activitatea sa ştiinţifică şi scenică, cunoscutul coreolog a fost ales membru al Study Group on Ethnochoreology ce aparţine de International Council for Traditional Music (organism UNESCO).

Ca cercetător şi conducător onorific al compartimentului de etnocoreologie, Constantin Costea a coordonat lucrarea *Mic atlas coregrafic românesc*. A elaborat lucrări de profil, precum *Jocuri fecioreşti din Ardeal*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1961, 168 p., în care pentru prima oară se făcea o analiză amănunţită şi sistematică a tuturor elementelor de structură, proprii dansului popular. Lucrarea cuprinde un studiu substanţial şi o secţiune de notaţie grafică şi descriptivă, alcătuită din 80 de ponturi cu melodiile aferente. *Folclor coregrafic – Bihor*, I şi II (Notă explicativă asupra exemplelor muzicale, Iosif Herţea), Casa Creaţiei Populare a judeţului Bihor, Oradea, vol. I, 1968, 434 p.; vol. II, 1972, 422 p. Primul volum include o colecţie din zona Alejdului, cu cele patru tipuri de joc (legate în două cicluri), Sălăjanul, Lurcanul, Mânânţelul şi Ardeleanul, jocuri mixte de perechi. Volumul al doilea este consacrat zonei Beiuşului, regiune tot cu un număr redus de tipuri de joc: Susul (Ardeleana), Ardeleana în roată (Roata prin casă), Polca, Mânânţelul, Roata, constituite în cicluri. Noutatea şi contribuţia inedită a lucrării, la acea dată, constau în folosirea unui material autentic, fixarea fenomenului coreologic pe film şi transcrierea grafică, notarea sinoptică, pentru surprinderea subtilităţilor dansului popular.

https://biblioteca-digitala.ro

40 Dansuri populare, Bucureşti, 1961, 228 p., lucrare de referinţă a sectorului coregrafic al IEF – Bucureşti, multiplicată în numai 50 de exemplare, include şi contribuţia etnocoreologului Constantin Costea, prin prezentarea, în notaţie grafică şi descriptivă, a zece dansuri din zona ilfoveană, precedate de un comentariu asupra vieţii jocului şi localităţii din care au fost culese dansurile.

O altă lucrare colectivă de o deosebită importanţă, *Dicţionarul de termeni muzicali*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984, cuprinde 59 de termeni din coregrafia populară.

În planul de cercetare privind „Colecţia Naţională de Folclor" realizează un volum (peste 300 p.), *Folclor coregrafic românesc din Transilvania – Studii tipologice speciale*. Lucrarea se află în curs de apariţie la Editura Muzicală. De asemenea, C. Costea a mai realizat un amplu studiu privind geneza şi evoluţia dansului de perechi în spaţiul folcloric transilvănean, material predat spre publicare.

Alte studii: *Romanian Folk Dance* (*Dansul popular românesc*), în „Folklore", Calcutta, January–February, 1961; *Haidăul*, în REF, 1, nr. 1–2, 1956, p. 94–117 (în colaborare cu Anca Giurchescu); *Aspecte folclorice noi şi tradiţionale în raionul Topliţa*, REF, tom. 8, nr. 1–2, 1963, p. 86–92; *Aspecte compoziţionale în jocurile de învârtit*, în REF, tom. 10, nr. 2, 1965, p. 184–203; *Probleme metodologice în cercetarea jocurilor de învârtit*, REF, tom. 16, nr. 2, 1971, p. 133–138; *Folclorul coregrafic bihorean*, în *Zilele folclorului bihorean*, ed. I, C.C.A. al judeţului Bihor, Oradea, 1970, p. 143–154; *Dansul popular din zona văii inferioare a Crişului Negru, în contextul folclorului coregrafic bihorean*, în *Zilele folclorului bihorean*, ed. IV, C–J.I.C.P.M.A.N., Bihor, Oradea, 1976; *A bihari roman tancok* (*Jocul popular bihorean*), în „Tenetudomanay tanulmenyok", an. 1976–1977, Budapesta, 1977; *Situaţia actuală a jocului în zona suburbană a Oradei*, în „Biharea", vol. VII–VIII, Oradea, Muzeul Ţării Crişurilor, 1980; *Dansul popular azi*, în „Cântarea României", nr. 10, octombrie 1982, Bucureşti; *Dicţionarul de termeni muzicali* (colaborare 59 de articole), Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984; *Cultura populară în actualitate*, „Anuarul I.C.E.D.", seria B, nr. 4, Bucureşti, 1987; *Jocurile fecioreşti transilvănene – atestări documentare*, REF, tom. 33 (1), 1988; *Aspecte ale diversităţii şi unităţii dansului popular românesc*, REF, tom. 35 (2), 1990.

Colaborator la: „Albina", „Anuarul I.C.E.D.", „Biharea", „Cântarea României", „Demos" (Berlin), „Folklore" (Calcutta – India), „Revista de etnografie şi folclor", „Samus", „Steaua Roşie", „Tenetudomany tanulmenyok" (Budapesta); membru al Study Group on Ethnocoreology (care aparţine organismului UNESCO), International Council for Traditional Music and Dance.

Editarea de discuri în colaborare cu Electrecord-ul, din care amintim seria *Jocuri populare româneşti*, în cadrul căreia a îngrijit imprimarea discurilor *Jocuri din Muntenia – Ilfov şi Teleorman*, *Jocuri din Mureş*, *Jocuri din Maramureş – Oaş-Lăpuş*, *Jocuri din Oltenia – Dolj*, *Jocuri din Braşov* şi *Jocuri din Moldova de mijloc*, reprezintă o valorificare a patrimoniului coregrafic naţional.

https://biblioteca-digitala.ro

Promotor al celor mai moderne metode de cercetare a fenomenului folcloric, Constantin Costea a reuşit în ultimii 30 de ani să fixeze pe peliculă cinematografică şi bandă video peste 120 de repertorii, din care a transcris grafic peste 300 de partituri, rod al celor aproximativ 400 de culegeri-sondaje, majoritatea înregistrate pe casete video. Se adaugă manuscrisele studiilor şi articolelor inedite, a căror valorificare sperăm că se va putea realiza într-un viitor nu prea îndepărtat; toate acestea reprezintă un impresionant volum de muncă într-un domeniu dificil, în care specialiştii sunt tot mai rari. Va trece un timp până când se va forma un nou specialist care să-i continue munca, cu aceeaşi dăruire şi pricepere.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
LA EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

EMILIA COMIŞEL, **Constantin Brăiloiu (1893–1958),** 1996, 126 p.

ACADEMIA ROMÂNĂ, **Memoriile Comisiei de Folclor,** tomul VII (1993), 1996, 192 p.

ACADEMIA ROMÂNĂ, **Memoriile Comisiei de Folclor,** tomul VIII (1994–1996), 1997, 232 p.

ELISABETA MOLDOVEANU, **Cântecele de seceriş ale poporului român,** 2000, 474 p.

Cărţile şi revistele publicate de Editura Academiei Române pot fi procurate direct de la depozitul editurii, Calea 13 Septembrie nr. 13, tel. 410 32 00/int. 2811, sau de la următoarele librării din Bucureşti:

Librăria ACADEMIEI, Calea Victoriei nr. 12 A, tel. 313 85 88;

Librăria LUCEAFĂRUL, Bd. Unirii nr. 10, bl. 7 B, tel. 315 56 74;

Librăria MINERVA, Calea Victoriei nr. 126, tel. 650 39 43;

Librăria MIHAIL SADOVEANU, Bd. Magheru nr. 68, tel. 211 29 65;

Librăria UNIVERSUL, Calea Moşilor nr. 62–68, tel. 315 70 70 / int. 119.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
„C. BRĂILOIU"

Reproducere din volumul lui Frédéric Damé, *Bucarest en 1906,* Bucureşti, Socec & C-ie, 1907 („Hôtel de M. Take Ionescu, Ministre des Finances en 1906. Strada Cătun, 25").

ISSN 1220-5230

ANUAR IEF, serie nouă, tom. 11–13, 2000–2002, p. 1–490, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro